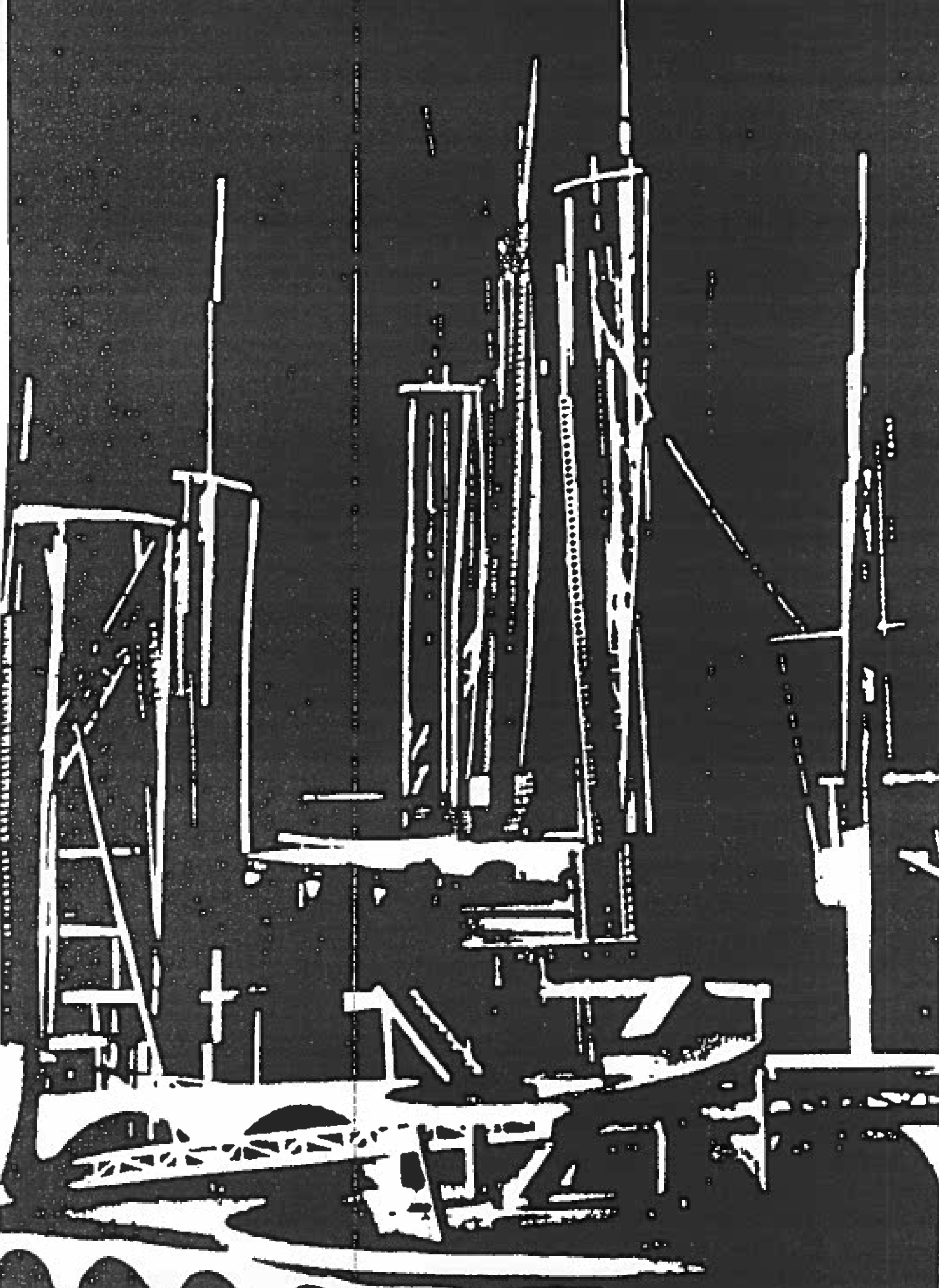


Adolphe Appia

A Obra de

ARTE

Viva

Tradução e notas de ensaio de

REDONDO JÚNIOR

Editora ARCÁDIA
Lisboa

índice

As notas de ensaio de Redondo Júnior foram inseridas no texto de Adolphe Appia, acompanhando os capítulos a que se referem, mas em páginas separadas. Para melhor compreensão, essas notas de ensaio acham-se compostas em itálico

Este estudo tinha, primitivamente, duas vezes a extensão deste volume. O autor julgava tornar mais claro o seu pensamento, documentando-o a cada passo e desenvolvendo-o sob todos os aspectos. Julgava poder espremer, assim, o sumo de um fruto que se mostrou, durante o seu trabalho, inespremível — desta maneira, pelo menos. Por outro lado, convenceu-se de que não se arrasta um hóspede amável e indulgente por um caminho que lhe é desconhecido e para fins que deve ignorar à partida se, por um apelo contínuo à estrada habitual e aos seus aspectos familiares, desvia os seus olhares e, provàvelmente, os seus passos da direcção nova e imprevista.

Em todos os domínios, a documentação é um estudo que se faz estacionando. É uma preparação para o acto voluntário da partida. As pernas do «Caminhante», de Rodin, «documentaram-se» — e eis porque se decidem a partir! Um turista detem-se para consultar o mapa, depois dobra-o e avança pelo caminho que julga ter compreendido.

Durante longos anos, o autor consultou os outros e interrogou-se a si próprio. Irresistìvelmente atraído por um desconhecido que adivinhava maravilhoso, desejava, no entanto, munir-se de todas as garantias possíveis antes de se comprometer nele. Compreendia que esse compromisso deveria ser definitivo; sentia-o, a princípio, obscuramente, mas a apreensão que o envolvia, pouco a pouco, depressa não deixou lugar a dúvidas: *não havia regresso possível* e, portanto, era preciso partir.

E partir, então. Atrás de si, despedaçavam-se os laços tão caros que o ligavam a um passado que julgava dever e, sobretudo, poder abandonar.

O objectivo desta obra é oferecer ao leitor uma espécie de preparação para a viagem e de fazê-lo, assim, participar na documentação de que o autor se muniu, sem lhe comunicar, porém, as hesitações ou as angústias. — Mudar de direcção e abandonar o conhecido, que se ama, por um desconhecido que não se pode amar ainda, é cumprir um acto de fé. Em não importa que domínio da nossa vida, uma conversão — quer dizer, justamente e falando pròpriamente, uma mudança de direcção — é um acontecimento grave e sempre trágico, uma vez que comporta numerosos abandonos, um despojamento progressivo, que coisa alguma parece dever nem substituir nem compensar. É-o tanto mais que não se consentiria em nada abandonar nem a despojar-se de coisa alguma, antes de ter verificado a insuficiência ou a indignidade do seu vestuário e da atmosfera que se respirou até aqui, vestido ao acaso.

Para voltar ao que chamamos a nossa documentação, é bem certo que um guia bastante conhecido não vos facilitará uma viagem descrevendo-vos o país que ides percorrer, mas dando-vos, antes, noções exactas, noções *técnicas*. A vós compete, depois, saber se valeu ou não a pena viajar.

Aqui, o autor é, ao mesmo tempo, guia e viajante e este estudo tem este duplo carácter, que implica uma responsabilidade e uma confidência, um conjunto técnico e um roteiro. Mas, como se trata mais particularmente de uma questão de estética, o carácter técnico impõe-se sempre. É esse o seu «fatum», pois a arte não se descreve — e eis porque este estudo é trágico.

O leitor perdoará antecipadamente ao autor, não esquecendo que a maior e mais profunda alegria que a arte possa conceder-nos é de essência trágica; porque, se a arte tem o poder de nos fazer «viver» a nossa vida, sem nos impor simultâneamente os sofrimentos, ela pede-nos, em contrapartida — para a sentir com alegria — que soframos antes.

ADOLPHE APPIA

Chexbres, Maio de 1919

...e a ti

WALT WHITMAN

que me compreenderás pois tu és VIVO–sempre!

«Amigo, isto não é um livro:
o que o tocar, toca num homem»

W. Whitman

Título original
L'ŒUVRE D'ART VIVANT

Sobrecapa e arranjo gráfico de
SEBASTIÃO RODRIGUES

Composto e impresso na
GRÁFICA MONTIJENSE
MONTIJO

A

EMILE JACQUES DALCROSE

o amigo fiel a quem devo
ter uma pátria estética

ADOLPHE APPIA

1 | Os elementos

A linguagem dá-nos, muitas vezes, a explicação dos nossos próprios sentimentos e a chave de certos problemas. Servimo-nos dela com inconsciência, sem dúvida, e, se mesmo assim ela nos comanda, é imperfeitamente e o nosso pensamento escapa de uma maneira lamentável à sua benéfica autoridade. Eis um exemplo que interessa o objecto deste estudo.

Sob o vocábulo Arte, agrupamos diversas manifestações da nossa vida; e, para evitar o trabalho de as situar com precisão, a linguagem vem em nosso auxílio. Temos, assim, as belas-artes: pintura, escultura, arquitectura. E não dizemos: a arte da pintura, a arte da escultura ou da arquitectura, senão no caso de uma análise toda feita de reflexão. Na linguagem usual, basta o simples nome dessas artes. Dizemos, também, a poesia e não a colocamos, no entanto, entre as belas-artes, o que é justo, porque a beleza das palavras e da sua ordem só age indirectamente sobre os nossos sentidos. Dizemos também a arte poética, que implica mais especialmente a técnica do verbo, sem se pretender colocar nem esta

técnica nem o seu resultado estético na noção de belas-artes. São nítidas estas distinções; só temos que torná-las conscientes cada vez que nos servimos delas.

Existe, porém, uma forma de arte que não encontra o seu lugar nem entre as belas-artes, nem na poesia (ou na literatura) e que não constitui menos uma arte em toda a força do termo. Pretendo referir-me à *arte dramática*. Uma vez mais, a linguagem procura orientar-nos. A palavra dramaturgia, que empregamos raramente e com um tanto de repugnância, está para a arte dramática o que, inversamente, a arte poética está para a poesia, diz respeito exclusivamente à técnica do dramaturgo e, até, apenas a uma parte dessa técnica.

Eis, pois, uma forma importante da arte que não podemos denominar sem fazê-la preceder da palavra *arte*. — Porquê?

Em primeiro lugar, a extrema complexidade dessa forma, resultante de grande número de meios de que deve dispor para manifestar-se numa expressão homogénia. A arte dramática comporta, antes de tudo, um texto (com ou sem música); é a sua parte de literatura (e de música). Esse texto é confiado a seres vivos que o recitam ou o cantam, representando a vida em cena; é a sua parte de pintura e de escultura, se exceptuarmos a pintura dos cenários, de que nos ocuparemos mais adiante. Enfim, a arquitectura pode ser também mais ou menos evocada em torno do actor, tanto como em torno do espectador, porque a sala faz parte da arte dramática, pelas suas exigências ópticas e acústicas. No entanto, aí, a arquitectura é absolutamente subordinada a fins precisos, que só lhe dizem respeito indirectamente. A arte dramática parece, pois, ir buscar às outras artes alguns elementos. Poderá ela assimilá-los?

Devido a esta complexidade, a imagem que a arte dramática sugere em nós é sempre um pouco confusa. Detemo-nos, de repente, na composição de um texto em que as paixões humanas sejam expressas de maneira que possamos partilhá-las. Depois de nos demorarmos um momento neste ponto — sem dúvida essencial — sentimos, com certo embaraço, que para além do texto, qualquer que ele possa ser, se encontra ainda qualquer coisa que faz parte integrante da arte dramática; qualquer coisa de que não temos ainda a noção exacta e à qual estamos inclinados a não ligar muita importância, provàvelmente, porque não fazemos dela uma ideia clara. Chamamos, sumàriamente, a essa qualquer coisa a *encenação* e fechamos depressa o parêntesis que mal tínhamos aberto para lá colocar dentro esta noção delicada e embaraçosa. Tal como fazemos com certas tarefas fastidiosas, abandonamos a encenação aos especialistas, para nos voltarmos, com uma nova tranquilidde, para o texto da arte dramática, como sendo, ele ao menos, repousante e oferecendo-se, nessa qualidade, generosamente, ao nosso sentido crítico. Procedendo desta maneira, não conservamos nós, apesar de tudo, um sentimento de mal-estar? Será assim que encaramos de frente a noção de arte a que chamamos arte dramática? E, se temos essa coragem — tal como o sr. Emile Faguet no seu belo livro «O drama antigo, o drama moderno» — não teremos

nós consciência do momento exacto em que vai faltar-nos o fôlego e, tais srs. Faguet, não abandonaremos, desde que isso nos pareça decentemente possível, uma parte da nossa bagagem, para só consagrarmos a nossa análise aos volumes fàcilmente portáteis?

O objectivo desta obra é, precisamente, a análise daqueles factores da arte dramática sobre os quais deslizamos demasiado prudentemente; e isso com o fim de obter noções claras e próprias para se tornarem objecto de reflexão e de especulação estética convenientes ao progresso e à evolução da arte.

Um aforismo dos mais perigosos induziu-nos e continua a induzir-nos em erro. Homens dignos de fé afirmaram-nos que a arte dramática era a reunião harmoniosa de todas as artes; e que, se ainda não foi possível conseguir-se, deveria tender para a criação, no futuro, da obra de arte integral. Chamaram, até, provisòriamente a esta arte: a obra de arte do futuro.

Isto é sedutor, sedutor pela simplificação repousante que se nos oferece, assim, e apressamo-nos a aceitar este disparate. Coisa alguma na nossa vida artística moderna o justifica. Os nossos concertos, as nossas exposições, a nossa arquitectura, a nossa literatura, os nossos próprios teatros o desmentem. Sentimo-lo, quase o sabemos, e persistimos em repousar còmodamente o nosso sentido crítico nessa almofada de preguiça, com risco de nada compreender de não importa que manifestações artísticas; porque é evidente que, falseando a este ponto uma definição, colocando nela objectos que não têm nada lá

que fazer, falseamos, ao mesmo tempo, o nosso julgamento sobre esses objectos considerados isoladamente. — Se a arte dramática deve ser a reunião harmoniosa, a síntese suprema de todas as artes, já não compreendemos nada, então, de cada uma dessas artes e, muito menos ainda, da arte dramática: o caos é completo.

Pela primeira vez, na história do Teatro, o problema da arte dramática é posto nestes termos revolucionários. É com a audaciosa negação de que a arte dramática é a síntese harmoniosa de todas as artes, que nasce, verdadeiramente, o Teatro Moderno (teòricamente e no sentido de uma estética de cena, tendo ainda em consideração certos conceitos diametralmente opostos, como veremos adiante, de Gordon Craig).

Evidentemente, o problema é de tal maneira complexo, que não é fácil atribuir a este ou àquele uma influência mais decisiva para a orientação da trajectória evolutiva do Teatro Moderno. Sequer é esta o ocasião de analisá-lo profundamente, para justificar a nossa própria opinião.

Pelo conjunto de princípios a que recorreu e pelas experiências em que se apoiou, Jacques Copeau, com a fundação do Vieux Colombier, em 1913, deve considerar-se o marco a partir do qual uma longa teoria de concepções estéticas, provenientes das mais diversas origens, convergem, pela primeira vez, para estruturar a linha de força do Teatro Moderno.

É possível, sem dúvida, recuar ainda até o final do século passado e determo-nos, por exemplo, sobre a obra de Antoine. Podemos, até, colocar esse marco na data memorável de 22 de Junho de 1897, quando Constantin Stanislavski e Nemirovitch Dantchenko se reuniram no restaurante moscovita «O Bazar Eslavo», das duas da tarde até a manhã do dia seguinte, para assentarem as bases da fundação do Teatro de Arte de Moscovo. «Uma conferência internacional não discute graves problemas de Estado com mais precisão que nós discutimos as bases do Teatro futuro, as questões de arte pura, os nossos princípios, a estética teatral, a técnica, a organização, o repertório». Na verdade, como salienta Sylvain Dhomme (La Mise en Scène Contemporaine) *definiram, por mil pormenores práticos, um* espírito. *«Nemirovitch Dantchenko e Constantin Stanislavski parecem possuídos de um amor quase religioso pela sua arte, um fervor profundo e metódico. Como religiosos e como russos, desejando criar um Teatro, fundem uma ordem e estabelecem regras de um convento. Para eles, as palavras Arte, Criação, Público, têm um valor absoluto e sagrado. Não sabem ainda como será o seu Teatro, como será gerado. Mas estabelecem os planos de um edifício espiritual: no centro, a obra (dotada de uma missão e de uma mensagem); ao serviço da obra, o actor. Porque é encarregado de transmitir a obra, porque é o instrumento de contacto entre o homem e o Teatro, o actor será a estrutura da construção. Porque os fundadores do Teatro de Arte têm uma alta concepção da dignidade do Teatro, quererão também a dignidade daqueles que o servem. O seu*

primeiro cuidado será, portanto, definir um estado de espírito antes de uma estética, instituir regras morais: No domínio da ética geral, consideramos acima de tudo que, para exigir dos actores o respeito das leis e das conveniências obrigatórias às pessoas cultas, é preciso, em primeiro lugar, oferecer-lhes condições humanas. . Tivemos isso em conta na nossa memorável entrevista e resolvemos que o primeiro dinheiro reunido para o apetrechamento da nossa futura casa serviria, antes de tudo, para assegurar aos actores uma vida material *(entendiam por isso não só o salário dos comediantes, mas também o conforto nos bastidores e nos camarins) conforme as exigências* da profissão, da arte, da cultura e da criação.

A revolução saída da fundação do Teatro de Arte de Moscovo revestiu-se, fundamentalmente, de características éticas. Em resumo, do que era uma profissão, Stanislavski quis fazer um apostolado. Simplesmente, o binómio Stanislavski-Dantchenko não tinha uma teorização, própria ou alheia, em que baseasse a revolução estética que só viria a operar-se, alguns anos depois, com os estudos dos chamados teóricos do Teatro, especialmente Adolphe Appia e Gordon Craig.

Os termos em que Appia põe o problema da arte dramática — e veremos, adiante, como, apesar de uma oposição irredutível em relação aos conceitos de Craig, ambos tendem para o mesmo objectivo bem definido — são completamente contrários a tudo quanto se pensava e praticava até o momento em que os divulgou (em artigos e opúsculos, antes da publicação de «A Obra de Arte Viva»). É Copeau quem está atento à espantosa teorização — à decisiva teorização — que se processa. «No domínio do futuro cénico do Teatro, como salienta Maurice Kurtz (Jacques Copeau—Biographie d'un Théatre) *dos seus princípios e das suas teorias, dos seus artífices e dos seus mestres, dois grandes nomes dominavam todos os outros: Gordon Craig e Adolphe Appia».*

Foi Jacques Dalcroze, que trouxe a «Rítmica» ao Teatro, quem apresentou Copeau a Appia, o «homem dos cubos», como dizia o fundador do Vieux Colombier e cujas ideias o influenciaram profundamente — e foi Appia quem ensinou a Copeau que avançava em terreno virgem. E, assim foi que Copeau «deixou a Suiça com as esperanças de um pioneiro».

Na verdade, o caos completo *deixava, ainda, a Copeau o terreno virgem em que começou a construir o extraordinário edifício do Teatro Moderno, sobre os fundamentos da teorização de Appia e Craig.*

(Uma advertência e um esclarecimento significativo a fechar este primeiro comentário: a teorização de Adolphe Appia nunca chegou a Portugal e já foi ultrapassada em todo o Mundo, como se poderá deduzir das notas seguintes).

Que é, então, que diferencia, tão totalmente, cada uma das nossas artes, mesmo a literatura, dos factores que compõem, na sua subordinação recíproca, a arte dramática? Examinaremos, deste ponto de vista, essas artes.

Em circunstâncias favoráveis de plástica, de luz, de cores, a vista da cena pode sugerir-nos um trecho de *pintura*, um grupo *escultural*. Em circunstâncias semelhantes, no que respeita à declamação (ou ao canto e à orquestra) aproximamo-nos, por um instante—um instante apenas—do prazer puramente *literário* (ou puramente *musical*). Sentados confortàvelmente e num estado de passividade completa, nem sequer notamos a arquitectura da sala ou, pelo menos, escapa aos nossos olhos; e as ficções fugitivas dos cenários só indirectamente evocam a arte do volume e da gravidade. Confusamente, devemos reparar na presença de um elemento desconhecido que escapa à nossa reflexão, impondo-se ao nosso sentimento —dominando o nosso sentido receptivo de espectadores. Entendemos, olhamos, ouvimos e contemplamos, remetendo para mais tarde o exame do mistério. Ora, mais

tarde, a reconstituição integral da representação fatiga-nos; renunciamos a procurar, nas nossas recordações demasiado exclusivamente votadas ao conteúdo inteligível da peça, o que, durante a sessão, nos perturbou, escapando-nos sempre. E, uma nova experiência nos reencontra semelhantemente distraídos, até termos renunciado ao inquérito, em definitivo.

Entretanto, estão abertos museus e exposições; a arquitectura, a literatura, a música são fàcilmente acessíveis; adejamos de uma para a outra, julgando que sorvemos tesouros e, no entanto, sem serenidade e, digamo-lo francamente, sem real felicidade.

A arte dramática dirige-se, como as artes representativas, aos nossos olhos, aos nossos ouvidos, ao nosso entendimento — em suma, à nossa presença integral. Porque reduzir a nada — e antecipadamente — qualquer esforço de síntese? Saberão os nossos artistas informar-nos?

O poeta, de caneta na mão, *fixa* o seu sonho no papel. Fixa o ritmo, a sonoridade e as dimensões. Dá a ler, a declamar, o que escreveu; e, de novo, fixa-se no aspecto do leitor, na boca do declamador. — O pintor, com os pincéis na mão, *fixa* a sua visão tal como a quer interpretar; e a tela ou a parede determinam as dimensões; as cores imobilizam as linhas, as vibrações, as luzes e as sombras. — O escultor *pára*, na sua visão interior, as formas e os seus movimentos, no momento exacto em que o deseja; depois, imobiliza-as no barro, na pedra ou no bronze. — O arquitecto *fixa*, minuciosamente, pelos

seus desenhos, as dimensões, a ordem e as formas múltiplas da sua construção; depois, realiza-as no material conveniente. — O músico *fixa* nas páginas da partitura os sons e o seu ritmo; possui mesmo, em grau matemático, o poder de determinar a intensidade e, sobretudo, a duração; enquanto o poeta não poderia fazê-lo senão aproximadamente, pois o leitor pode ler, à sua vontade, depressa ou devagar.

Eis, pois, os artistas cuja actividade reunida deveria constituir o apogeu da arte dramática: um texto poético definitivamente fixado; uma pintura, uma escultura, uma arquitectura, uma música definitivamente fixadas. Coloquemos em cena tudo isto: teremos a poesia e a música que se desenvolverão no tempo; a pintura, a escultura e a arquitectura que se imobilizam no espaço, e não se vê de que maneira conciliar a vida própria de cada uma delas numa harmoniosa unidade!

Ou haverá um meio de o fazer? O tempo e o espaço possuirão um elemento conciliatório — um elemento que lhes seja comum? A forma no espaço pode tomar a sua parte das durações sucessivas do tempo? E essas durações teriam ocasião de se propagar no espaço? Ora é a isto mesmo que o problema se reduz, se queremos reunir as artes do tempo e as artes do espaço num objecto.

No espaço, a duração exprimir-se-á por uma sucessão de formas, portanto, pelo movimento. No tempo, o espaço exprimir-se-á por uma sucessão de palavras e de sons, isto é, por durações diversas que ditam a extensão do movimento.

O *movimento*, a mobilidade, eis o princípio director e conciliatório que regulará a união das nossas diversas formas de arte, para fazê-las convergir, simultâneamente, sobre um ponto dado, sobre a arte dramática; e, como é único e indispensável, ordenará hieràrquicamente essas formas de arte, subordinando-as umas às outras, tendendo para uma harmonia que, isoladamente, teriam procurado em vão.

Eis-nos no fulcro da questão, a saber: como aplicar o movimento àquilo a que chamamos belas-artes, que são, pela sua própria natureza, imóveis? Como aplicá-lo à palavra e à música, sobretudo, cuja existência se desenvolve exclusivamente no tempo e que são, portanto, igualmente imóveis em relação ao espaço? Cada uma dessas artes deve a sua perfeição, o seu acabamento, à sua própria imobilidade; não perderão elas a sua razão de ser se as privamos dela? Ou, pelo menos, não será o seu valor reduzido a pouca coisa?

E uma segunda questão se impõe, agora, cuja solução determinará as nossas investigações e dirigirá a nossa demonstração. O movimento não é, em si, um elemento; o movimento, a mobilidade, é um estado, uma maneira de ser. Trata-se, pois, de examinar que elementos das nossas artes seriam capazes de abandonar a imobilidade que lhes é própria, que está no seu carácter.

Ganharemos, talvez, noções úteis a este respeito, deixando, por instantes, a forma de cada uma das nossas artes — das artes que, unidas, como se afirma, criam a obra de arte suprema — e consideremos essa reunião

como já realizada em cena. Admitamos o caso. Isso obriga-nos a definir, antes de tudo, o que é uma cena.

A cena é um espaço vazio, mais ou menos iluminado e de dimensões arbitrárias. Uma das paredes que limitam esse espaço é parcialmente aberta sobre a sala destinada aos espectadores e forma, assim, um quadro rígido, para além do qual a ordenação dos lugares é rigidamente fixada. Só o espaço da cena espera sempre uma nova ordenação e, por consequência, deve ser apetrechado para mudanças contínuas. É mais ou menos iluminado; os objectos que lá se colocam esperam uma luz que os torne visíveis. Esse espaço não está, portanto, de qualquer maneira, senão em potência (latente) tanto para o espaço como para a luz. — Eis dois elementos essenciais da nossa síntese, o espaço e a luz, que a cena contém em potência e por definição.

Examinemos, agora, o movimento sobre a cena. Está no texto e na música — as artes do tempo — exactamente do mesmo ponto de vista dos objectos imóveis no espaço: é o elemento de ligação, o único possível. É nele que se opera a síntese anunciada. Resta saber como.

O corpo, vivo e móvel, do actor é o representante do movimento no espaço. O seu papel é, portanto, capital. Sem texto (com ou sem música) a arte dramática deixa de existir; o actor é o portador do texto; sem movimento, as outras artes não podem tomar parte na acção. Numa das mãos, o actor apodera-se do texto; na outra, detém, como num feixe, as artes do espaço; depois, reúne irresistivelmente as duas mãos e cria, pelo movimento, a obra de arte integral. O corpo vivo é, assim,

o criador dessa arte e detém o segredo das relações hierárquicas que unem os diversos factores, pois é ele que está à cabeça. É do corpo, plástico e vivo, que devemos partir para voltar a cada uma das nossas artes e determinar o seu lugar na arte dramática.

O corpo não é apenas móvel: é plástico também. Essa plasticidade coloca-o em relação directa com a arquitectura e aproxima-o da forma escultural, sem poder, no entanto, identificar-se com ela, porque é móvel. Por outro lado, o modo de existência da pintura não pode convir-lhe. A um objecto plástico devem corresponder sombras e luzes positivas, efectivas. Diante de um raio de luz, de uma sombra, pintados, o corpo plástico conserva-se na sua própria atmosfera, nas suas próprias luz e sombra. É o mesmo que se passa com as formas indicadas pela pintura; essas formas não são plásticas, não possuem três dimensões; o corpo tem três; a sua aproximação não é possível. As formas e a luz pintadas não têm, pois, lugar na cena; o corpo humano recusa-as.

Que restará então, da pintura, uma vez que, apesar de tudo, parece que ela pretende a sua parte na arte integral? A cor, provàvelmente. Mas a cor não é apanágio exclusivo da pintura; poderia mesmo afirmar-se que, na pintura, a própria cor é fictícia, na medida em que lhe compete imobilizar um instante de luz, sem poder seguir o seu raio nem a sua sombra no seu curso. A cor, de resto, está tão intimamente ligada à luz, que é difícil separá-las; e, como a luz é móvel no mais alto grau, a cor tem de o ser igualmente. Eis-nos longe da pintura! Porque se a cor é nela uma ficção, também

a luz o será; e tudo quanto a pintura pode pedir à verdadeira luz é torná-la visível — o que não tem nada que ver com a vida luminosa. Um quadro bem iluminado é um conjunto fictício de formas, de cores, de claridades e de sombras, apresentado sobre uma superfície plana, que se colocou o mais favoràvelmente possível em evidência e não na obscuridade. E é tudo.

Copeau chamou a Appia o homem dos cubos. *Não é, evidentemente, por mero acaso, que a sua doutrinação estética da arte viva coincide com o advento do cubismo, cujos artistas mais representativos punham transcendentes problemas de forma-espaço e de forma-tempo, perante as limitações impostas pelo espaço a duas dimensões e pela fixação no tempo de que fala Appia. E o cubismo descobriu, segundo Albert Gleizes, uma* organização rítmica da superfície. *«Antes, escreve Gleizes, a superfície não passava duma zona de projecção sem valor intrínseco, na qual se descrevia uma relação de coisas fixas, deitando mão do artifício da ilusão perspectiva; era um fragmento do espaço perceptivo (...) A pintura é a arte de dar vida a uma superfície plana. A superfície plana é um mundo bidimensional. Através destas duas dimensões, ela é* verdadeira. *Enriquecê-la com uma terceira significa querer mudá-la na sua verdadeira essência: o resultado será apenas a imitação da nossa realidade material tridimensional, por meio de artifícios da perspectiva e da iluminação (...) Aspirando ao eterno, o Cubismo despe as formas da sua*

realidade fugidia, do pitoresco, e insere-as na sua pureza geométrica (...) Dos pontos de partida iniciais, ficou apenas a intenção de descobrir a afinidade das formas entre si. A penetração das superfícies e dos planos ocupava o espírito dos pintores. O estudo das dimensões atormentava-os. Sentiam instintivamente que era aí que residia todo o segredo, mas mostraram não o compreender, ao falarem de uma quarta dimensão (o tempo) *e nessa incompreensão se iniciou a segunda fase do Cubismo (...) Os elementos dos objectos, que estavam reduzidos ao denominador comum das proporções, e as cores, cujas próprias diferenças não eram mais do que a produção da luz, transformaram-se num ritmo circular contínuo para uns olhos aos quais a sua natureza móvel era devolvida. Delaunay anunciava, em 1913, um novo objectivo. — O descritivo da análise formal (cubismo analítico) desapareceu nele e uma nova forma começou a girar como que imperceptivelmente, uma forma que ainda nos era desconhecida. O que era imóvel tinha-se animado. — Por detrás do seu motivo de monótonos círculos coloridos, para além de todo o modernismo exibicionista, adivinhava-se a proximidade do céu, o elemento temporal da criação, acabado, definido, em rotação, astronómico. Delaunay brincava com luas e sóis como uma criança maravilhada».*

Quer dizer: a pintura tem consciência das suas limitações, como arte do espaço que não pode libertar-se das duas dimensões nem explorar esse espaço no sentido do movimento. E, quando parece ter conseguido conquistar as duas dimensões de que carece, é apenas pela ilusão — é ainda e sempre ficção no plano.

Kandinsky buscava, ainda, uma nova ficção: o som. «Cada forma tem um conteúdo (som interior). Não há forma alguma, como de resto nada existe no Mundo, que nada nos diga. Tudo o que é «morto» vibra, não só as poéticas estrelas, a lua, as florestas, as flores, mas também um botão de cuecas branco que surge num charco no meio da rua... Tudo tem uma alma oculta, que é mais vezes muda do que loquaz... mesmo qualquer ponto parado ou em movimento (linha) (...) As cores, antes de mais, têm um efeito puramente físico, isto é, os olhos são enfeitiçados pela sua beleza e por outras características que elas possuem. — A beleza da cor e da forma (a despeito do que afirmam os estetas puros e também os naturalistas, que aspiram principalmente à beleza) *não é o fim último da arte. Provocará, sem dúvida, uma vibração dos nervos, que todavia a eles fica essencialmente limitada. — Mas a impressão superficial da cor pode evoluir para um estado emotivo. — Do efeito elementar nasce um outro mais profundo e este dá origem a um abalo emocional. — E, numa espécie de eco, outros campos espirituais soam também (...) A cor é um meio de influir directamente na alma. A cor é a tecla. Os olhos são os modelos. A alma é um piano com muitas cordas. O artista é a mão que põe a alma em vibração, por meio desta ou daquela tecla. Da mesma maneira, a* forma, *quando é também inteiramente abstracta e se assemelha a uma forma geométrica, tem o seu som interior».*

*Foi no desenvolvimento deste conjunto de ideias que os pintores foram chamados ao Teatro para substituírem o artesanato rotineiro que dominava a cenografia. Lugné-Poe chamou, ao teatro de l'Oeuvre, Vuillard, Bonnard, Maurice Denis, Toulouse-Lautrec. Pouco tempo depois, Jacques Rouché socorria-se da colaboração de Maxime Dethomas, Drésa, Dunoyer de Segonzac. E não tarda que se vejam os nomes de Braque, Picasso, Matisse, Derain, Dufy, Marie Laurencin, Rouault, Utrillo e Chirico, entre outros, a assinar algumas das mais célebres realizações cenográficas dos palcos parisienses. A verdade, porém, é que era o nome e o estilo inconfundível de cada qual que se impunham no espectáculo, muitas vezes mais do que a própria peça, do que a própria representação. E, em vez de procurarem o en*volvimento *que a doutrinação estética dos mestres teorizantes exigia das artes subsidiárias para o Teatro, através da conquista das duas dimensões ausentes (profundidade e tempo) os pintores colocam-nos «na presença de uma paleta voluntàriamente restrita que faz jogar as suas harmonias segundo uma gama limitada» (Raymond Cogniat). Compunham o conjunto precisamente como um quadro em que desenvolviam o tema de uma cor dominante. Procediam como se criassem numa tela ampliada às proporções da cena. E a pintura criou abismos ainda mais profundos entre a cenografia de superfícies planas (em que o intérprete representa* diante de *em vez de* dentro de) *e a plástica* viva *do actor.*

Mas as belas-artes, a duas ou a três dimensões, haveriam de evoluir para uma integração na arte viva. Robert Edmond Jones, que foi um dos mais notáveis artistas plásticos do Teatro americano, escrevia (The Dramatic Imagination)*: «Todas as artes conduzem para esta nova síntese de actualidade e sonho. As nossas formas presentes de drama e Teatro não são adequadas para exprimir a mais recente e dilatada consciência da vida. Mas uma nova dimensão ser-lhe-á acrescentada e o eterno objectivo do drama — o conflito entre o homem e o seu destino — adquirirá um novo significado».*

Esta nova dimensão encontrá-la-ia Robert Edmond Jones na talking picture *(pintura que fala), aliás profundamente influenciado por Craig (na concepção das formas e das perspectivas), como pode concluir-se pelo estudo das maravilhosas reproduções dos seus modelos em «The Theatre of Robert Edmond Jones», obra enriquecida com uma cronologia de Ralph Pendleton e estudos de John Mason Brown, Mary Hall Furber, Kenneth MacGowan, Jo Mielziner, Donald Oenslager, Lee Simonson e Stark Young.*

Jo Mielziner, na obra citada, descreve Bobby Jones como «um sonhador, mas também um realizador». E profeta, ainda. O idealista que ele era muito se aproximava do visionário. Por isso deixou uma obra sobre a qual não podemos deixar de nos debruçarmos atentamente, na medida em que devemos considerá-lo um continuador (prático) de Appia.

A ausência de plástica priva a pintura de um dos elementos mais poderosos, mais maravilhosamente expressivos da nossa vida sensorial: a luz. E pretendíamos unir orgânicamente a pintura ao corpo vivo! Procuramos conferir-lhe um lugar na hierarquia cénica! Como se a qualidade de bela-arte nos obrigasse a acolhê-la necessàriamente na composição da arte integral; sempre enganados, como estamos, pela ideia de que essa arte representa a síntese harmoniosa de todas as artes.

É evidente, porém, a falsidade grosseira deste aforismo. — Ou a pintura renuncia à sua existência fictícia a favor do corpo vivo, o que equivale a suprimir-se a si própria; ou o corpo tem de renunciar à sua vida plástica e móvel, dando à pintura uma posição superior à sua, o que é a negação da arte dramática [1].

Mas será verdadeiramente necessário renunciar completamente às sugestões que a pintura nos dá? Lembremo-nos de que as suas restrições são para ela uma garantia de perfeição e essa perfeição imobilizada permite-nos contemplar, com vagar, um estado da natureza, da vida exterior, muitas vezes fugitivo, e observar as relações múltiplas e as graduações. Além disso, esse instante foi *escolhido* cuidadosamente entre todos os outros: é um *espécime de escolha,* o que implica da parte do pintor um género de interpretação ao qual a plasticidade móvel do corpo vivo nunca poderá pretender. Vamos mesmo mais longe. A pintura não imobiliza apenas um estado fugitivo do mundo exterior; procura exprimir, por meios subtis que lhe são profundos, o estado precedente e o que se lhe segue, ou que poderia verosìmilmente seguir-se-lhe. A pintura contém, portanto, o movimento em potência; não expresso no espaço ou no tempo, mas pela forma e pelas cores. E é por isto que estas devem ser fictícias. Começamos a duvidar do papel que a pintura desempenha na arte dramática. Esse papel é indirecto; mas nem por ser indirecto é destituido de certa importância. *A obra do pintor determina as restrições que a mobilidade nos impõe, e torna-as sensíveis.* Vemo-nos forçados a renunciar à perfeição, ao acabamento, que só a imobilidade confere; e se, para nos iludirmos sobre esse ponto, imobilizamos, por um instante, a representação dos actores, sacrificamos o movimento sem, com esse sacrifício, obtermos a menor compensação. Eis porque um «quadro vivo» repugna sempre ao artista, porque dá a imagem congelada do movimento, mas sem o seu contexto.

E a escultura? Tem de comum com a pintura o facto de imobilizar um instante *escolhido* do movimento e

[1] A encenação corrente optou pela pintura: será inútil dizê-lo? (*N. do A.*)

possui, talvez, num grau superior, o poder de exprimir o contexto desse movimento. Tal qual como a pintura, representa um *espécime de escolha* e tem as qualidades da perfeição, do acabamento. Mas a diversidade infinita da luz, das sombras e das cores *fictícias* é-lhe recusada. Em compensação, tem a plasticidade que chama a luz efectiva. Eis, não há dúvida, uma larga compensação! Do ponto de vista em que nos colocámos, a escultura é de todas as artes a que mais interessa, pois o seu objecto é o corpo humano [1]. A única coisa que lhe falta é a vida, portanto, o movimento, que sacrifica à sua perfeição. Mas esse é o seu único sacrifício. Por outro lado, uma estátua pintada, como eram as dos gregos, não tem nada que ver com a pintura; é apenas colorida e não pintada. A escultura não tem contacto com a pintura. — A arquitectura é plástica; tanto como a escultura, chama a luz efectiva e pode ser colorida. É, portanto, nesse sentido, da mesma ordem da escultura. O fresco, expressão suprema da pintura, e provàvelmente a única que deveria permitir-se, não saberia iludir-nos; oferecendo à pintura superfícies planas, nem por isso o arquitecto entra em contacto humano com ela; as linhas, os relevos de uma construção enquadram as ficções pintadas e não as farão valer senão com a condição de se diferenciarem absolutamente. Sabemos que os «trompe-l'oeil» onde a

[1] Qualquer outro objecto da escultura ressalta da arquitectura, de que é um dos ornamentos. O animalista é apenas um derivado do escultor, sem rivalidade possível, ainda que a sua arte seja notável. (*N. do A.*)

pintura se esforça por continuar, por ampliar as linhas e a perspectiva arquitecturais são de um gosto deplorável; tal como uma música executada diante de um quadro para nele se identificar ou qualquer outra justaposição ingénua de elementos de arte estranhos uns aos outros. A arquitectura é a arte de agrupar as massas no sentido da sua gravidade; a gravidade é o seu princípio estético; exprimir a gravidade numa ordem barmoniosa, medida à escala do corpo humano vivo e destinada à mobilidade desse corpo, tal é o objectivo supremo da arquitectura. — A arquitectura gótica exprime bem a gravidade da pedra, mas pela sua negação; entra nisso um esforço *moral*, de que nos apercebemos em tudo em que essa negação não tem nada de moral a exprimir e se torna supérflua. Que diríamos nós de uma sala de baile ou de uma sala de conferências em estilo gótico? Além disso, um edifício gótico que fosse construído em cartão ou em madeira seria uma monstruosidade, pois a vitória sobre a gravidade — única justificação de um estilo depois de tudo desviado — não seria mais expresso pela matéria da construção. Nem é bom pensar nisso [1]. Esta arte da arquitectura, em contacto estreitamente orgânico com o corpo humano, não existindo, até, senão para ele, desenvolve-se no espaço; sem a presença do corpo, permanece muda. A arte do espaço por excelência, é concebida pela mobilidade do ser vivo.

[1] As construções em ferro só indirectamente estão sob a lei da gravidade e não ressaltam, portanto, senão indirectamente, da estética especial da arquitectura. (*N. do A.*)

Ora nós vimos que o movimento é o princípio conciliatório capaz de unir formalmente o espaço e o tempo. A arquitectura é, portanto, uma arte que contém, em potência, o tempo e o espaço.

Notámos o carácter de ficção, de acabamento definitivo, de cada uma das nossas artes; depois, classificámo-las em artes do tempo e artes do espaço. Encontrou-se o movimento como o único elemento conciliatório entre as duas categorias, uma vez que ele une o espaço e o tempo na mesma expressão. O corpo humano, vivo e móvel, representa, portanto, em cena, o elemento conciliatório e deve, nessa qualidade, obter o primeiro lugar. A sua plasticidade aproxima-o da escultura e da arquitectura, mas afasta-o definitivamente da pintura. Além disso, vimos que a plasticidade chama a própria vida da luz, enquanto a pintura é apenas a sua representação fictícia. Posto isto, resumamos ainda os dados precedentes, mais especialmente relativos ao que chamamos belas-artes, artes do espaço. Todas três — pintura, escultura, arquitectura — são imóveis, escapam ao tempo. A pintura, não sendo plástica, escapa, além disso, ao espaço e, através dele, à luz efectiva. Os seus grandes sacrifícios são compostos pelo poder de evocar o espaço numa ficção de escolha; e a sua técnica autoriza-a a um número quase ilimitado de objectos que ela tem meio de fixar sugerindo o contexto do instante escolhido. A sua participação na ideia de duração é, de qualquer maneira, simbólica. — A escultura é plástica, vive no espaço e participa, assim, da luz viva. Como a pintura, pode evocar o

contexto dos movimentos da sua escolha, que ela imobiliza; e, não apenas num símbolo fictício, mas numa realidade material. A arquitectura é a arte de criar espaços determinados e circunscritos, destinados à presença e às evoluções do corpo vivo. Exprime este facto tanto em altura como em profundidade e, por uma sobreposição de elementos sólidos cujo peso assegura a solidez. É uma arte realista; o emprego da ficção é um luxo. A arquitectura contém o espaço por definição e o tempo na sua aplicação. É, portanto, a mais favorecida das belas-artes.

A partir do momento em que Appia pretende que o Teatro não é uma síntese de artes mas uma síntese harmoniosa de elementos *artísticos, todos os seus conceitos se encaminham para conferir ao Teatro o seu valor artístico próprio, isto é, agindo como arte adulta, que pode bastar-se a si própria. Artaud, embora apoiado noutros argumentos, também pretendia que o Teatro deve ser ligado às possibilidades de expressão pelas formas e por tudo o que são gestos, ruídos, cores, manifestações plásticas, portanto, restituí-lo ao seu destino primitivo, recolocá-lo no seu aspecto metafísico, reconciliá-lo com o universo. Como se verá mais adiante, Appia, como que divinizando o corpo humano em movimento, também procura essa reconciliação com o universo. «O Teatro — dizia Artaud — é o* duplo *não da realidade, mas de uma outra expressão, inumana, a das forças ocultas que conduzem o Mundo». O Teatro é, pois, contrário a qualquer ideia de imobilidade. Toda a evolução do Teatro moderno, que vem do princípio deste século até os nossos dias, se apoia nesta incompatibilidade, para encontrar*

os meios de expressão que sirvam o movimento e a duração.

Mas não será, porém, o Teatro, com o seu valor artístico próprio, uma ficção num espaço a três dimensões, apoiado numa quarta dimensão, também fictícia, que é o seu tempo próprio, *apesar do corpo vivo? E a tentativa mais próxima — com Bertolt Brecht em evidência — é precisamente não destruir essa ficção mas, pelo contrário, torná-la saliente aos olhos do espectador, criando-se, embora através de todos os elementos artísticos ao alcance da técnica de cena, um espaço móvel,* vivo, *rítmico, constituindo um envolvimento perfeito para o corpo vivo, em movimento. É através da ficção evidenciada (sem se ocultarem, sequer, da vista do espectador, os instrumentos que a servem) que Brecht, por exemplo, estrutura a sua intenção dialéctica. Assim, Brecht cria uma nova arte para um público novo. «O artista só será verdadeiramente objectivo se conseguir pintar dialècticamente uma realidade dialéctica».* No Mundo, tudo está em perpétuo movimento. Portanto, a arte mais fiel é a que traduz o futuro eterno. *As suas personagens, através do Efeito-V, que domina os seus processos de representação, assumindo uma atitude dialéctica em que o espectador tem de participar, são envolvidas por um espaço dialéctico em movimento, qualquer que seja a maneira por que se exprima, ainda que limitado por superfícies planas pintadas, mas em permanente movimento rítmico imprimido pelo ritmo e pela mobilidade da luz (quando não o próprio movimento do plano pintado, que pode ser uma cortina que uma leve*

aragem agita). «Sinais exteriores, ancestralmente escolhidos, para cada subtileza da emoção, constituem um vocabulário perfeitamente claro para o espectador». Só, pois, esses sinais exteriores, com a maior economia de meios de expressão plástica, interessam.

Acabamos de analisar os três elementos reunidos numa das mãos do actor: as três artes imóveis, as artes do espaço. Procuremos esclarecer-nos da mesma maneira acerca das artes do tempo — o texto e a música — que o actor segura na outra mão e quer, irresistivelmente, associar.

É preciso lembrar que, examinando o texto e a música do ponto de vista da encenação, não abordamos, pelo menos por agora, as questões de composição dramática, literária ou musical em si.

Abandonando o espaço, com ou sem duração latente, eis-nos pròpriamente no tempo. O carácter ideal e arbitrário da noção de tempo é demasiado sabido para que seja necessário insistir. Notemos, apenas, que essa idealidade do tempo se afirma muito particularmente na arte. Da mesma maneira que um longo sonho pode decorrer em cinco minutos e, portanto, conter uma duração desproporcionada à do tempo normal, também as artes do tempo não utilizam o tempo normal senão como um continente, para nele colocar a sua duração

especial. Durante o sonho, acreditámos na sua duração; durante o texto ou a música de um drama, cremos na sua duração especial e nem nos passa pela cabeça consultar o relógio; sentimos que ele mentiria! As artes do tempo dispõem livremente do tempo e dominam-no. Não é assim com o espaço, para as outras artes; é o nosso corpo, pelas suas dimensões e possibilidades, são os nossos olhos de faculdades limitadas, que o determinam. Não se imagina uma pintura que nos obrigasse a tomar o comboio para ver toda a sucessão do espaço. A escultura, por mais gigantesca que seja, conserva, apesar de tudo, as nossas proporções relativas e os nossos olhos transpõem-nas automàticamente. No entanto, estas dimensões são igualmente dependentes das nossas faculdades visuais [1]. A arquitectura que ultrapassa, em dimensões, a escala aplicável à nossa presença, afasta-se sempre, mais ou menos, da sua função artística, até abandoná-la completamente. Infelizmente, tais exemplos abundam e seria conveniente que tivéssemos verdadeira consciência disso. Em arquitectura, as civilizações que admitiram o colossal não são as dos povos verdadeiramente artistas, povos cuja arte é *viva*.

Porque não tem, então, o tempo uma norma que seja comum à da nossa vida e à das nossas artes na duração? É, precisamente, por causa da sua idealidade. O tempo somos nós. As artes que se dirigem aos nossos olhos são

[1] Em escultura, o termo *maior do que o natural* não diz respeito à qualidade artística da obra. (*N. do A.*)

igualmente nós, neste sentido, mas não o são no espaço; o espaço não tem idealidade; a nossa vida é demasiado limitada para isso. Ora, se é evidente que o nosso ouvido também tem os seus limites para a duração de uma obra de arte *medida pelo tempo normal*, é, no entanto, susceptível de adoptar, ocasionalmente, um tempo fictício, desproporcionado, mais ou menos, a esse tempo normal. O nosso sentido auditivo, quando é atingido pelas ondas sonoras, transmite-as *directamente*, sem nenhuma operação intermediária. Onde as outras artes *significam*, isto é, usam sinais visuais para atingir a nossa sensibilidade, a música *é*; os sinais de que se serve identificam-se com a sua acção directa. Ela é a própria voz da nossa alma: a sua idealidade no tempo é perfeitamente fundamentada e legítima. — Quais poderão ser as suas relações com o espaço, pois é disso que se trata, em encenação? A mobilidade exprime o espaço numa sucessão, portanto em duração, como vimos. As artes do tempo encontram, assim, na mobilidade, o intermediário indispensável à sua presença invisível em cena. E, uma vez que há reciprocidade, as artes do espaço, da mesma maneira, graças às artes do tempo, manifestam-se numa duração que lhes seria estranha sem elas. Participarão, assim, implìcitamente, na idealidade do tempo!

Antes de examinar como pode a mobilidade tomar o seu lugar numa obra de arte — e a questão é de primeira importância — resta-nos ainda considerar, segundo a arte dos sons e do ritmo, a arte da palavra, do texto re-

citado[1]. O timbre da palavra, sem música, pode sugerir, em certos casos, qualquer analogia com o som musical, mas, na arte, não tem nada de comum com ele e, acima de tudo, diferencia-se definitivamente pelo facto de não ser senão um *intermediário* entre a significação das palavras e a sua inteligência no nosso entendimento; enquanto os sons tocam *directamente* a nossa própria sensibilidade e a operação do nosso raciocínio, tanto quanto se torne necessário, só se efectua em segundo lugar. Palavras de que ignoramos o sentido são ruídos mais ou menos agradáveis e não sons. Logo que começamos a compreender uma língua estrangeira, esses ruídos adquirem uma significação: a sua vibração age progressivamente no nosso entendimento até chegarmos a perceber tudo diferentemente. São os portadores *indirectos* do pensamento; e os portadores *directos* dos nossos sentimentos. Por meio da palavra, a idealidade do tempo só se exprime de uma maneira rudimentar, muito limitada e completamente dependente das nossas faculdades cerebrais de assimilação. Uma frase pronunciada ràpidamente demais não é aceite pelo nosso entendimento; da mesma maneira que, se durar demasiado tempo, o seu papel de intermediária encontra-se comprometido. A diferença estética entre a palavra e o som musical seria total se estes dois factores não tivessem o tempo em co-

[1] Recitado e não lido. Toda a leitura ressalta da literatura como tal. Um actor que lê ou canta lendo o seu papel em cena não é senão um leitor ou um cantor que se desloca sem motivo. *(N. do A.)*

mum. E, mesmo no que diz respeito ao tempo, como poderíamos medir com precisão e segurança as diversas durações da palavra? Possuímos nós para isso um sinal gráfico transponível no tempo da recitação? O autor poderia marcar à margem as suas intenções a este respeito — intenções que, pelos sinais escritos, já não se dirigem senão ao nosso entendimento — mas bastarão eles para assegurar a precisão indispensável à obra-de-arte? Nunca. E é por isso que qualquer vestígio de idealidade na duração da palavra nos parece ilusório.

Concluamos afirmando que a palavra se escoa bem no tempo, mas é incapaz de criar no tempo normal um tempo novo que lhe é próprio. Só na aparência tem que ver com a arte pela duração; na realidade, só tem que ver pela significação das palavras e pela ordenação necessária à sua justa compreensão, abstraindo, evidentemente, da beleza que disso possa resultar. É pela ordenação inteligível da palavra que o texto se torna obra-de-arte; o seu papel junto da mobilidade do corpo não tem autoridade de lei; é indirecto; transmitido à sensibilidade do actor pelas palavras, o texto deixa ao actor o cuidado de decidir, em última análise, o que convém fazer para o exteriorizar no espaço.

Estas noções, que podem parecer obscuras ou paradoxais, são de uma importância capital para a apreciação de valores em matéria de encenação. E devo recordar ainda uma vez que é apenas neste ponto de vista que se coloca esta demonstração.

André Gide falava de «uma duração para animar» referindo-se ao texto dramático, que é uma obra em três tempos: o tempo da representação, o tempo da intriga e o tempo da acção. O tempo da representação é medido pelo relógio do espectador e também pelo relógio do comediante, nada tendo que ver, portanto, com o relógio da personagem. Este último relógio (o da personagem) mede tanto o tempo da intriga como o da acção. Há o tempo mensurável da intriga e o tempo significativo da acção. E diz-se significativo, porque, por exemplo, um banquete que, na realidade, duraria duas horas, consumirá no palco dez minutos de representação. O tempo da intriga é, ainda, o dos relógios e dos calendários, mas em que se mede a vida das personagens e não a dos comediantes e dos espectadores.

«O tempo da acção, como esclarece Henri Gouhier (L'Oeuvre Théatrale) é um tempo actuante. O tempo da intriga é o meio vazio e homogéneo de que fala Bergson, em que a nossa inteligência projecta a sucessão de acontecimentos e pensa-a como uma simultaneidade vertical. O tempo da acção é interior aos acontecimentos

e relativamente independente da medida que a nossa inteligência lê sobre a linha marcante dos séculos e dos anos com o seu número de ordem, os meses e os dias com o seu nome, as horas e os minutos com o seu número. Poder-se-á dizer histórico, mas tomá-lo como substantivo é ainda sugerir a imagem de um conteúdo cuja história seria o continente: é preferível escrever que a história é temporal, precisando que a temporalidade participa da actividade do ser que vive a história: eis porque se fala do tempo na acção».

O Teatro é, pela essência, convenção ou, melhor, ficção no espaço e no tempo.

Appia, ao considerar aquilo a que ele chama as artes do tempo (texto dramático ou partitura musical) nunca se refere a uma arte do tempo que tem, no Teatro, um significado muito importante: o mimo. O Teatro, como arte em si próprio, pode conter, sem recurso ao autor dramático e ao músico, as artes do espaço e do tempo. E, no entanto, a consciência de uma nova mímica está implícita em todos os conceitos de Appia, na medida em que considera o corpo vivo o elemento fundamental do Teatro — da Arte viva — como portador do movimento.

«Foi pelo estudo do corpo que cheguei a abordar a arte do comediante» — confessa Barrault, que viria a explorá-lo até às consequências mais subtis, baseado, primeiro, nas ideias e nas experiências de Etienne Decroux, e na exaustiva teorização de Antonin Artaud, depois. «O mimo é a própria arte do silêncio. É um dos pontos extremos do Teatro puro; o outro extremo, que se lhe opõe, é o da dicção pura. Deve praticar-se nu e.

de preferência, com uma máscara impessoal. Não deve ser acompanhado de qualquer som, de qualquer ruído, porque o seu elemento é o Silêncio, sendo a sua musicalidade essencialmente visual. Qualquer intervenção musical no mimo é, portanto, um sacrilégio». Todo o mimo se desenvolve sob o signo do movimento, do gesto e do ritmo, no espaço e no tempo, comandado por uma teoria de imagens de acção. Aqui, o ritmo interior (sensível) processado por essa teoria de imagens, é rigorosamente coincidente com o ritmo exterior (visível).

Barrault teoriza:

O olhar orienta-se pelo espaço. Só o busto é a fonte de expressão. Um mimo tem duas espécies de olhares: os olhos e a ponta dos seios. Existe todo um jogo de acordo e de contradições entre esses dois olhares. Todos os gestos partem da coluna vertebral. O primeiro dever do mimo é, portanto, tomar consciência da sua coluna vertebral, vértebra por vértebra. Os membros, braços e pernas, tomam a origem do seu movimento na ligação dessas vértebras. É esse recurso à coluna vertebral que dá ao gesto a sua dimensão, o seu estilo.

Todos os gestos do homem podem resumir-se em dois movimentos essenciais: puxar e empurrar. O ponto de mira é o centro do ventre, o umbigo. A vida consiste em puxar para si ou empurrar para fora de si. Abstraindo dos braços e das pernas, o busto nada perde da sua expressão.

Os membros são os indicativos da acção. Eu: o sujeito. é essa bandeira constituída pela coluna vertebral e pela caixa respiratória. É o busto. É a atitude.

O verbo *é o ser em* movimento. *É a própria acção desse busto.*

O complemento *é indicado por um membro (braço ou perna). É a* indicação.

Assim, o corpo descreve no espaço (e no tempo, acrescentamos nós) *uma frase de Silêncio: sujeito ou atitude; verbo ou movimento pròpriamente dito; complemento ou indicação.*

E tudo o que possa acrescentar-se a esta expressão corporal não fará mais do que furtar a pureza a esta arte essencialmente poética e válida em si.

Treino permanente do mimo:

1. — Exercício de descontracção total.

2. — Tomada de consciência dos músculos isolados. Aprender, nomeadamente, a contactar determinado músculo, deixando os outros em descontracção.

3. — Tomada de consciência de certos músculos agrupados.

4. — Aquisição do tonus *muscular: nem contracção nem moleza.*

5. — Desenvolvimento dos músculos abdominais.

6. — Escalas em torno da coluna vertebral.

7. — Simultaneidade na sensação.

8. — Desenvolvimento da concentração. Concentração analítica, concentração respiratória.

Finalmente, há que distinguir duas espécies de mimo:

Mimo objectivo. *Na arte do mimo, os objectos são imaginários. A existência imaginada de um objecto será real quando for convenientemente dada pelo corpo do mimo a perturbação muscular que esse objecto impõe.*

Mimo subjectivo. *Ou estudo dos estados de alma, traduzido por uma expressão corporal. Atitude metafísica do homem no espaço.*

Ver-se-á adiante que, sem nunca falar do mimo, Appia foi, com Artaud, um dos mais decisivos inspiradores de todos os grandes artistas que se dedicaram à expressão corporal do silêncio que deve inspirar a arte de representar.

Voltemos à música. Os sons não têm uma significação que possa ordená-los; o seu agrupamento é uma operação espontânea da própria sensibilidade do músico. A sua notação abstracta sobre as folhas da partitura não nos transmite a significação dos sons, mas simplesmente a sua ordenação, matemàticamente fixada na sua duração e n asua intensidade; e essa duração depende da sensibilidade afectiva do músico-compositor, sem passar primeiro pelo seu entendimento. É, portanto, a sensibilidade do músico, o grau de afectividade dos seus sentimentos próprios, que cria a duração musical. Os nossos sentimentos, como sabemos, são independentes do tempo normal: assim, o músico cria um tempo fictício, *contido*, sem dúvida, no tempo normal, mas estèticamente independente dele; e tem o poder quase miraculoso de fixar definitivamente essa criação, esse tempo fictício. De maneira que, durante a duração da sua música, o músico obriga-nos a medir e a sentir o tempo segundo a duração dos seus próprios sentimentos: coloca-nos num tempo verdadeiro, porque é duração, e no entanto fictício. A realidade estética da música é, por isso, superior à de to-

das as artes; ela só é uma criação imediata da nossa alma.

Objectar-me-ão que a sua execução constitui um elemento intermediário entre ela e nós. — Não. A execução correcta de uma partitura é para a música o que é para um fresco, por exemplo, o lugar e a iluminação apropriados. A música *representa o tempo* sem outro intermediário que não seja ela própria; é isso a sua existência formal, em especial para a arte dramática. A música é a expressão imediata dos nossos sentimentos; é isso a sua vida oculta.

O aforismo perigoso da arte dramática resultante da reunião de todas as artes obrigou-nos a analisar a natureza particular de cada uma delas, deste ponto de vista, e só deste ponto de vista. Podemos entrever, agora, o trabalho que nos resta fazer. — Para se unirem e, por consequência, para se subordinarem umas às outras, que sacrifícios devem essas artes consentir e que compensações oferecerão nesse novo modo de existência?

2 | A duração viva

«Quando a música atinge o seu mais nobre poder, torna-se forma no espaço».

Mais de um século passou depois de Schiller ter lançado ao Mundo este grito profético e apetece perguntar qual dos seus contemporâneos o teria sabido compreender. Ele próprio terá apreendido bem o alcance da sua afirmação e não terá sido mais um relâmpago de intuição do que a decisão de um espírito reflectido? É provável que tenha sido o estudo da arte antiga que o atirou para esse extremo de visionário. Talvez tenha começado por *ver* uma rapsódia no fogo largo ou rápido da improvisação mimada; ou ter-se-lhe-á representado vivamente algum acto religioso ou dramático da antiga Grécia? Como terá ele encontrado semelhante consequência na vida mesquinha e convencional do seu tempo e do seu país de então?

Schiller diz bem — e sòmente — «forma no espaço». Ele não precisa; a sua visão reveste o carácter incompleto e enigmático de qualquer profecia. Quem sabe? Talvez a contemplação de uma gravura do Parthenon o tenha inspirado; o seu olhar ia de coluna em coluna, com

uma sucessão de acordes mudos; o friso, o frontão testemunharam aos seus olhos uma ordem definitiva, uma harmonia de futuro fixada. Descendo ao solo, teria sentido o peso da construção repousar, directamente, sem rodapés intermediários, sobre as lajes do templo, pelas bases frustes e sinceras das colunas... Uma voz ter-lhe-ia murmurado: «Este templo é vida»?

Mas eis uma teoria de oficiantes que sobe os degraus da Acrópole; aproxima-se das colunas... e do poeta; os pés nus apoderam-se dos degraus; os corpos, adivinhados nas pregas das túnicas, medem-se no contacto das pregas caneladas das colunas!... Schiller teria compreendido? — Ele caminhou, sem dúvida, sobre as bancadas do Teatro; terá procurado representar as evoluções do coro. Ali, é o espaço livre e nu em torno da ara. Mais colunas propícias; mais ornatos reveladores... — Como saber então? Como medir e provar as proporções mutáveis e que parecem escapar-nos, mal as entrevemos? Fora do templo, estaremos entregues ao arbitrário, sem controle possível?

Tenho a convicção de que foi o desejo ardente de apreender a inapreensível relação dos sons e das formas, a divina e fugitiva faísca acendida pelo seu contacto, a inimaginável voluptuosidade que procura a sua identidade constatada que levou o grande visionário a essa afirmação, que coisa alguma em sua volta justificava. Ele legou-nos o seu desejo e o seu apelo: nós teremos a felicidade infinita de poder agora responder-lhe.

Não, não são as proporções e as linhas do templo que ordenam o desenvolvimento das teorias solenes ou alegres; os degraus da Acrópole não ditam aos pés nus a sua marcha; no Teatro, no espaço livre em torno da ara, o coro não evolui segundo um ritmo arbitrário. Encontra-se um princípio de ordem e de medida, bem presente, sempre presente e todo poderoso; o próprio espaço lhe deve submissão. Foi ele que edificou o templo, mediu as colunas e os degraus. Invisível, fala ao espaço visível; anima as formas, sublinha o traço. O seu intérprete é o corpo humano, o corpo vivo, móvel; desse corpo, arrancou a vida. Esse princípio é *vivo;* é através da vida que ordena; a sua linguagem é compreendida pelo corpo, que a transmite, em seguida, vibrante, a tudo o que a rodeia.

«Quando a música atinge o seu mais nobre poder, torna-se forma no espaço».

A matéria inanimada, o solo, as pedras, não ouvem os sons, mas o corpo ouve-os!

Parece-nos ter chegado o momento, quando o corpo humano começa a atingir a sua estatura essencial na obra de arte viva, de trazer Gordon Craig à presença de Appia. As suas teorias coincidem no tempo e no objectivo. Só se afastam nos meios. Sylvain Dhomme, reunindo-os na mesma designação de poetas do Teatro, *afirmando que «a encenação, no fim do século passado e no começo do actual, foi marcada pelo aparecimento de uma nova personagem ao mesmo tempo perigosa e magnífica, o teórico» esquece-se de salientar que foram, afinal, os teóricos — e especialmente estes dois — a origem e a substância de toda a evolução do Teatro moderno.*

Em que ponto, porém, diferem as teorias de Appia e de Craig, para, no fim de contas, chegarem a um resultado comum? Enquanto para Appia a encenação serve o actor, isto é:

1. — A pintura deve ser subordinada à iluminação, a iluminação à plantação e a plantação ao actor;

2. — O drama exclusivamente falado deve ser eliminado, para Gordon Craig é o actor que serve a encenação.

*Craig escrevia (*Da Arte do Teatro*): «o corpo humano é, pela sua própria natureza, impróprio para servir de instrumento de uma arte. Tenho muita pena de ferir grande número de pessoas. Aliás, sei muitíssimo bem que as minhas ideias não obrigarão o actor a sair de todos os teatros do Mundo. Como já escrevi algures, o Teatro continuará como até aqui com os seus comediantes, ainda durante um certo número de anos, a prejudicarem o seu desenvolvimento. Mas, não me parece difícil uma solução a partir da qual eles poderão libertar-se da* escravidão *actual: uma maneira nova de representar, consistindo, em grande parte, nos gestos simbólicos». Aqui, Craig prevê já, com extraordinária clarividência, a técnica de representar que viria a afirmar-se, numa linha de admirável evolução estética, de Meyerhold e Stanislavski a Bertolt Brecht (da Biomecânica ao Efeito-V). «Nos nossos dias, o actor dedica-se a* personificar *um carácter e a interpretá-lo* (que melhor exemplo do que o Teatro português dos nossos dias na sua desactualização estética?); *amanhã, tentará* representar *um carácter e interpretá-lo; no futuro,* criará *ele próprio». (Primeira aproximação com Appia). «Hoje, o actor, personificando um carácter, tem o ar de quem adverte o público: «Olhai-me! Vou ser* tal, *farei* isto!» *Depois, presta-se a imitar, tão fielmente quanto possível, aquilo que começou por* indicar. (E aqui chamamos a atenção do leitor para o significativo exemplo do Teatro português actual: o que os nossos actores ainda fazem no palco está para a *arte* de representar como uma oleografia barata para um quadro de Van Gogh). *«E eis*

o que se tem chamado obra de Arte, o que se diz ser uma maneira inteligente de sugerir uma ideia (...) O actor regista a vida à maneira de uma máquina fotográfica. Esforça-se, ùnicamente, em reproduzir a natureza e raras vezes se preocupa com inventar *seja o que for à margem dela. Nunca pensa em* criar *(...) Tudo quanto é acidental é contrário à arte. O trabalho do actor não constitui uma arte e só com dificuldade se lhe pode dar o nome de artista. A Arte é a antítese do caos, que não é, senão, uma avalanche de acidentes. Para criar uma obra de arte, não podemos servirmos senão de materiais que possam ser utilizados com a certeza de* permanência, *de eternidade»*. *Craig afasta-se, então, irredutivelmente, de Appia, negando o elemento fundamental da arte viva:* o corpo vivo. *«O actor desaparecerá e, em seu lugar, veremos uma personagem inanimada — que terá, se assim quiserdes, o nome de «surmarionette», até que se consiga um nome mais glorioso»*.

Appia e Craig, quase ao mesmo tempo e, parece, sem sequer se conhecerem, tendem, apesar de tudo, com as suas teorias revolucionárias, para a criação de uma arte dramática independente *e ambos anunciam o aparecimento de um novo homem de Teatro:* o artista de Teatro *que será ainda mais do que o autor e ainda mais do que o encenador, o* Dramaturgo *(evidentemente com uma significação muito diferente da que na nossa língua lhe atribuímos) como lhe chama Appia e cuja múltipla personalidade artística fez o génio incomparável de Brecht.*

Nem Appia nem Craig, como salienta Dhomme, foram tentados pelo regresso a fontes arbitrárias. Procuram

uma nova arte dramática. Buscam uma poética cénica capaz de criar atmosferas, provocar emoções, gerar o renascimento de uma nova forma de drama.

Mas, para Appia, ao contrário de Craig, a «ilusão cénica é a presença do actor». É a partir desta presença da personagem que constrói o seu sistema de encenação. «Para que os movimentos possam desenvolver-se melhor, quer que o solo não seja mais do que uma superfície plana. Anima-a com escadas ou cubos praticáveis. (Nasce para a cenografia moderna a idade dos planos e das estruturas). *Inventa os jogos complexos dos planos inclinados que modificam o volume da cena e permitem uma grande flexibilidade de evoluções. Joga com as formas, as luzes e as sombras, exactamente como Craig (basta comparar os seus modelos cenográficos). E, para que a cena deixe de ser, definitivamente, o quadro animado que se dependura na parede, procura uma arquitectura teatral em que, suprimindo a ribalta, o espectador se sente incluído no espectáculo, dominado pelo sortilégio das sonoridades, dos movimentos, das luzes».*

Foi a ideia de que toda a estética do Teatro deve servir o corpo vivo do actor que prevaleceu até os nossos dias. Como dizia Robert Edmond Jones, uma cor, uma luz, uma curva — e a presença do actor. *Na ausência do actor nada existe e é sobre a sua presença, feita movimento e ritmo, que nasce o envolvimento dentro do qual a acção se desenvolve.*

Quanto melhor se sabe obedecer, melhor se sabe comandar. A subordinação recíproca será a única garantia séria de uma colaboração. Subordinar-se implica um trabalho de análise: que tenho eu a receber e que tenho para dar em troca? Todos os erros sociais e estéticos resultam de se ter negligenciado, mais ou menos voluntàriamente, esse trabalho preliminar. O devotamento deslocado não consente em receber. O egoísta quer conservar para si a sua riqueza; o seu móbil é, por vezes, nobre: é para, mais tarde, oferecer vantagens, que acumula o seu tesouro. No entanto, a direcção do seu gesto continua a mesma e a sua oferenda à cooperação nunca se realiza. — Se a música pretende ordenar a mobilidade do corpo, deve informar-se, primeiro, do que o corpo espera dela. Em seguida, interrogar-se-á sobre esse ponto e procurará desenvolver em si própria a faculdade que se lhe pede e que dependerá, estrictamente, do que se lhe oferecer em troca. A música nada pode oferecer ao corpo se não receber antecipadamente a vida. Isto é evidente. O corpo abandona, pois, à música,

a sua vida própria, para a receber de novo da sua mão, mas ordenada e transfigurada.

A duração dos sons musicais exterioriza-se, no espaço, em proporções visuais. Se a música não tem mais do que um som e uma duração para esse som, ficará prisioneira do tempo. São os agrupamentos de sons que tendem a aproximá-la do espaço. As durações variáveis desses agrupamentos combinam-se entre si até o infinito e produzem, assim, o fenómeno do ritmo, o qual não só diz respeito ao espaço, mas também pode unir-se indissolùvelmente a ele pelo movimento. E o corpo é o portador do movimento.

Antonin Artaud fala de forças suprasensíveis, *presentes na acção dramática e, entre elas, a música. Deseja, como recorda Paul Arnold* (O Universo Teatral de Antonin Artaud), *uma música interior, subtil, que nos hipnotize da mesma maneira que a flauta enfeitiça a serpente:*

«Se a música age sobre as serpentes, não é por meio de noções espirituais, mas porque as serpentes são longas, enrolam-se longamente na terra, o seu corpo toca a terra na sua quase totalidade; e as vibrações musicais que se comunicam à terra atingem-na como uma massagem muito subtil e muito longa. Pois bem, proponho que se aja sobre os espectadores como com as serpentes, que se encantem e que alcancem, pelo organismo, as noções mais subtis. Entre esta função encantatória, vibratória da palavra, e a musicalidade de todos os outros elementos do espectáculo, não deve existir nenhuma cisura:

No espectáculo, a sonorização é constante; os sons, os ruídos devem ser procurados pela sua qualidade vibratória, em primeiro lugar, e, depois, por aquilo que

representam. Porque a vibração age em nós màgicamente.

A luz intervém, por sua vez, nestes meios que se subtilizam».

Assim, o que para Artaud é vibração, é para Appia ritmo. Para o ensaista suiço, é a música que comanda o ritmo do espectáculo — logo o seu movimento. A dominante rítmica da música comandaria, assim, o movimento interior da personagem (ritmo sensível), que é transmitido pela plástica da expressão, do gesto e do movimento físico do actor (representando por símbolos a vida interior); e o movimento exterior (ritmo visível) evidenciado pela plástica e movimento da palavra. Finalmente a música dominaria o ritmo do envolvimento das personagens (cenografia) através do movimento cromático.

Também neste ponto Appia e Craig são coincidentes na sua busca de «uma poética cénica capaz de criar atmosferas, de provocar emoções, de dar origem a uma nova forma de drama».

A pura imitação da natureza, por mais exacta que seja, não dá a ninguém o direito ao título sagrado de artista — *escreveu Edgar Poe. E Baudelaire:* É, ao mesmo tempo, por e através da poesia, por e através da música, que a alma entrevê os esplendores situados para além do túmulo. *E é apoiado nestas duas citações que S. Dhomme conclui: «a este espírito não pode convir senão um Teatro em que a cenografia e a iluminação se tornem elementos de uma linguagem, em que a palavra seja um encantamento para provocar as emoções sensí-*

veis que se atribuem à música. Veremos, de resto, quanto a música, assim compreendida, influenciou Adolphe Appia e, sobretudo, Gordon Craig».

Este sobretudo *de S. Dhomme está a mais ou, melhor, ficaria bem colocado se se referisse a Appia. É que, na verdade, onde a música, em Appia, é a força suprasensível geradora do movimento (e do ritmo), para Craig, a decoração e a luz tornam-se elementos de uma linguagem — linguagem que comanda o movimento e o ritmo.*

Um sentido de ritmo musical enformando a plástica verbal pode ainda manifestar-se tal como pretendia Dullin (Souvenirs et notes de travail d'un acteur): *o que distinguia uma actriz como Sarah-Bernhardt é que aliava ao seu temperamento dramático um dom musical do verbo. Com ela, as palpitações do drama tinham ressonâncias musicais. Os grandes voos* (de expressão verbal) *de que ela tinha o segredo revelavam mais a natureza divina da música do que a verdade dos caracteres, da lógica e do estudo psicológico (...) A musicalidade e o ritmo, numa tragédia, têm mais importância do que a própria composição das personagens» (evidentemente que se trata de tragédia clássica).*

Apesar das dúvidas postas por Dhomme acerca da influência das doutrinas de Appia no Teatro do nosso tempo, a verdade é que, no que diz respeito à música (e estamos a ver que não é só na música) o comentário musical como batuta rítmica do andamento dramático é um dos elementos fundamentais do Teatro moderno, a partir de Piscator e culminando em Brecht.

Sob o império das necessidades materiais, o corpo age. Mas as emoções da alma repercutem-se igualmente no espaço, pelo gesto. No entanto, os gestos não exprimem directamente a vida da nossa alma. A sua intensidade variável e a sua duração só estão em relação muito indirecta com as flutuações dessa vida interior e oculta. Podemos sofrer durante horas e não ter *indicado*, pelo gesto, senão um segundo. O gesto, na nossa vida quotidiana, é um sinal, um índice; nada mais. Os actores sabem-no e regulam a representação pela contradição dessas durações: a da vida da nossa alma e aquela, que é diferente, das revelações que o nosso corpo faz. Por consequência, vivemos diferentemente no tempo e no espaço; e essa oposição invalida, forçosamente, todas as manifestações da nossa existência integral; e ficaríamos talvez, a este respeito, enigmas vivos, se não possuíssemos a música, o soberano correctivo e ordenador, descendente directo da nossa vida afectiva, exprimindo-se sem outro controle que o dos sentimentos.

A música corresponde às durações da nossa vida interior; partilha, portanto, com ela, a incompatibilidade

com a duração dos nossos gestos quotidianos; e, se lhe chamo correctivo e ordenador, é por antecipação, porque só assim chegaremos ao problema da duração viva.

Declaremos, em seguida, que sob pena de se renegar a si própria, a música deve conservar as proporções no tempo, que são a forma característica da sua existência. Nisto, o verismo na arte dramática, como na pantomima, é a negação grosseira da vida musical. — O corpo, se modificasse as proporções e a duração dos seus gestos, suprimiria a sua existência? Evidentemente, não. Por exemplo, a ginástica, no seu objectivo de fortificar o nosso organismo, impõe-lhe gestos cuja duração não se encontra na nossa vida quotidiana e natural; e nem por isso a vida do nosso corpo é suprimida. Neste simples exercício técnico exprimimo-nos de maneira particular; eis tudo. Pelo contrário, o exercício técnico, em música, já não pertence à música e estas proporções não nos dizem respeito. A diferença pode parecer subtil, mas não deixa de ser evidente, pois é de *vida* que estamos a tratar. — O nosso corpo transporta o movimento em potência — não importa que movimento; e o movimento é o signo da vida. Pelo contrário, a música encerra a duração em potência, importando, todavia, a natureza dessa duração. Ela é a expressão da nossa alma. Não há paralelismo entre a acção normal do corpo e a existência efectiva da música. Se houvesse, o problema estaria antecipadamente resolvido; a reunião da música operar-se-ia automàticamente. Mas não é o caso e a solução está ainda por encontrar.

Segundo o que ficou dito, são as manifestações do

corpo que possuem maior independência; serão portanto elas que terão de oferecer-se, com subtileza e docilidade, às proporções mais dependentes da música. E pode concluir-se — coisa estranha! — que o nosso corpo, para colocar-se ao serviço da expressão da nossa vida interior, para exprimir em vez de dar apenas os índices, tem obrigação de modificar muito sensìvelmente a sua vida normal. Ora, submetendo-se à sorte, não perderá ele todo o valor dessa vida — da sua vida normal? Será desejável uma modificação tão profunda e o resultado será proporcional à grandeza do sacrifício?

A resposta a estas perguntas encontra-se no próprio princípio da arte. Taine considera-a magistralmente e, sem dúvida, definitivamente, nestes termos: *A obra de arte tem por objectivo manifestar qualquer carácter essencial e saliente, portanto qualquer ideia importante, mais claramente e mais completamente do que o fazem os objectos reais. Consegue-o empregando um conjunto de partes ligadas cujas relações ela modifica sistemàticamente.* A própria arte é, pois, uma modificação dos valores naturais. Um pintor que copia a natureza, limita-se a transpô-la, pelo processo das cores, para uma superfície plana. O escultor, se copia o seu modelo, limita-se, como o pintor, a imobilizar, sem razão válida; transporta, com ele, e empobrece, assim, a natureza. O arquitecto parece em melhores condições; nada tem que copiar; a sua obra é já em si própria uma modificação das formas naturais; mas, se perde de vista as proporções do corpo humano e os diferentes movimentos da vida, são arbitrárias e sem objectivo as suas modifica-

ções. As artes do tempo partilham a sorte da arquitectura; são elas, até, que mais se aproximam, pelo seu parentesco comum, do ser vivo. Poder-se-ia quase nomear dum só fôlego, a poesia, a música e a arquitectura. O poeta modifica a forma e as durações do nosso pensamento quotidiano; e a música, como vimos, modifica as durações da nossa vida normal. A música seria, nesse sentido, um cúmulo de arbitrário, se a nossa vida afectiva não a guiasse, justificando-a constantemente.

O corpo humano, se aceita voluntàriamente as modificações que a música lhe impõe, toma, na arte, o plano de um meio de expressão; abandona a sua vida acidental e facultativa, para exprimir, sob as ordens da música, algum carácter essencial, qualquer ideia importante, mais claramente e mais completamente do que o faria na vida normal.

Schopenhauer, o filósofo-artista, garante-nos que *a música nunca exprime o fenómeno, mas apenas a essência íntima do fenómeno*. A sua convicção, na sua forma condensada, é idêntica à de Taine; porque é bem evidente que a essência do fenómeno reveste uma forma diferente do próprio fenómeno.

A *duração viva* será, portanto, a arte de exprimir, simultâneamente, no espaço e no tempo, uma ideia essencial. Consegue-o através da sucessão das formas vivas do corpo humano e a sucessão das durações musicais, *solidárias* umas das outras.

3 | O espaço vivo

Até aqui, dedicámo-nos particularmente à música e ao corpo vivo. A ideia de espaço só nos foi dada pelos movimentos do corpo, proporcionais às durações musicais. Esses movimentos vão desenvolver-se, agora, no espaço que os rodeia na atmosfera que os envolve e procurar neles aliados.

Foi Meyerhold quem mais se aproximou, na prática da cena, da doutrinação de Appia, com a chamada Biomecânica. Já nas suas encenações de 1908, em Minsk, o grande encenador russo manifestara a tendência para reduzir o actor à condição de «marionette», manifestando, nessa altura, mais afinidades estéticas com Gordon Craig do que com Appia. Começa, então, o caminho que o conduziu à Biomecânica. Meyerhold transformava os próprios textos, na fase mais evoluída da Biomecânica, em que os actores se exprimiam mais pelo gesto, pela atitude e pelo movimento, fezendo deles estátuas animadas, do que pela palavra, em simples «libreto», como base de criação plástica. De Picasso do Teatro,

como lhe chamou Louis Lozowick, Meyerhold viria a ser «um criador de formas e um poeta da cena, que escrevia com gestos, com ritmos, com toda uma linguagem teatral que inventou para as necessidades da sua causa e que fala tanto aos olhos como o texto se dirige aos ouvidos» (Charles Dullin).

Meyerhold, como Artaud e, mais recentemente, como Brecht, aproximava-se, assim, das formas do Teatro oriental. Toda a sua evolução, como explica ainda Dullin, partia das fontes do Teatro antigo, inseparável de uma mística religiosa, e encontrou a sua expressão moderna numa mística social».

Antonin Artaud, na trajectória que conduz a Brecht, pretendia, sem dúvida, uma reinvenção do actor que lhe permitisse a reinvenção do Teatro. *Como refere André Franck havia, antes de tudo, o que Artaud chamava o* laboratório mágico da respiração, *em que Jean-Louis Barrault viria a basear-se para os conceitos que desenvolveu nas «Reflexões sobre o Teatro» e nas «Novas Reflexões sobre o Teatro». Toda a moderna doutrinação estética barraultina se apoia em Artaud, que é parente muito próximo de Appia. Na verdade, Artaud pretendia ser necessário encontrar a ciência da respiração, não dessa respiração que pertence simplesmente à mecânica da vida —* respiração segunda *— mas a essa outra, mais profunda, que dá forças a todo o ser. A esse solfejo respiratório como base da plástica do actor, ligava Artaud um solfejo corporal. Tratava-se de estabelecer as regras de uma pantomima não prevertida. Que se entendia por essa não preversão do mimo? Uma técnica pela*

qual e para a qual o gesto deixaria de representar palavras, fragmentos de frases, para tornar-se ele mesmo uma linguagem de sentimentos e de ideias. Tal como Appia.

«Sobre as intenções e os fins profundos de uma tal renovação — escreve André Franck — os manifestos de Artaud são de uma luminosidade fulgurante. Artaud pretendia ter encontrado na tradição milenária do Teatro balinês, intacto, o segredo dos gestos, das intonações, das harmonias».

Três nomes estão indissolùvelmente ligados a essa ideia do mimo não prevertido: Artaud, Etienne Decroux e Jean-Louis Barrault. Também Copeau se dera conta da importância do actor, ser físico, *e foi a seu conselho que Decroux se dedicou mais intensamente ao estudo do mimo, fundando uma ciência nova. O corpo não se basta; precisa de uma moral. Decroux liga a sua renovação a uma concepão geral da vida, a um treino de todos os dias, a uma concepção de alimentação que reclama, por exemplo, um vegetarianismo integral. Assim nasceu a técnica moderna da expressão corporal.*

O corpo é o intérprete da música junto das formas inanimadas e surdas. Podemos, pois, abandonar momentâneamente a música; o corpo absorveu-a e saberá guiar-nos e representá-la no espaço.

O corpo deitado, sentado ou de pé num ponto do solo exprime-se, no espaço que ele ocupa e que ele mede, pelos movimentos dos braços, combinados àqueles, mais limitados, do torso e da cabeça. As pernas conservam, sem mudar o lugar onde o corpo repousa, uma aparência de mobilidade; a sua actividade normal é, no entanto, percorrer o espaço. Podemos, pois, desde já, distinguir duas ordens de planos: os planos destinados à marcha, mais ou menos interrompida, e os planos consagrados à valorização do corpo no seu conjunto, excluindo a marcha. Estas duas ordens, porém, penetram-se; são os movimentos do corpo que lhes conferem este ou aquele destino. No solo, os planos inclinados e, sobretudo, as escadas, podem ser consideradas como participando nas duas ordens de planos. O obstáculo que fazem à livre marcha e a expressão que suscitam no organismo derivam da vertical.

Temos, portanto, que contar com duas linhas principais: a horizontal, em primeiro lugar, porque o corpo repousa, antes de tudo, num plano, para exprimir a sua gravidade; depois, a vertical, que corresponde ao «estar» do corpo e o acompanha. A estrutura do solo, derivada da horizontal, nunca perderá de vista a gravidade, e procurará exprimi-la o mais simples e claramente possível. Eu explico-me:

Os diferentes móveis que fabricamos para o conforto da nossa vida quotidiana e o repouso do nosso corpo são combinados para atenuar o contacto que temos com a matéria. Temos molas, almofadas, linhas curvas que se adaptam às nossas formas; arredondamos os ângulos, amolecemos as superfícies rígidas com estofos que abafam os ruídos e amortecem os contactos. Levamos tão longe esta atenuação do plano simples, que a expressão dos nossos movimentos é, em si própria, profundamente diminuída. Para nos convencermos, basta despirmo-nos completamente num quarto bem mobilado: o nosso corpo sem véu, sem o elemento intermédio do vestuário, torna-se sùbitamente estranho ao que o rodeia; torna-se indecente, no sentido etimológico da palavra, isto é, deslocado, e a sua expressão contacta de muito perto a obscenidade. — Mas, dir-se-á, uma mulher, com as vantagens do seu sexo e instalada com elegância num sofá, tem uma expressão deliciosa. Sem dúvida: mas se se despir e se sentar numa cadeira...? — Uma sala de banho onde se encontram cosméticos, divãs, almofadas, evoca ideias contrárias à verdadeira expressão do corpo; enquanto que, se a mesma sala só oferecer superfícies

planas e rígidas, o corpo nu parece, antecipada e implicitamente, presente e posto em valor estético. Pés nus subindo uma escada de tapetes serão pés descalços e procurar-se-á a razão. Sobre uma escada sem tapetes, serão, simplesmente, pés nus e cheios de expressão. É evidente que os pés dos muçulmanos sobre os tapetes das suas mesquitas são pés descalços e não nus; exprimem uma intenção religiosa e não estética. Saí da mesquita e olhai os pés nus da mulher que desce os degraus de uma fonte: os seus pés serão maravilhosamente nus...

Qualquer alteração da gravidade, qualquer objectivo que siga, anulará a expressão corporal. O primeiro princípio, talvez mesmo o único de que todos os outros derivam em seguida, automàticamente, será, então, para a arte viva, que as formas que não são as do corpo procuram pôr-se *em oposição* com estas últimas, nunca se harmonizando com elas. Se se apresentam, porém, casos em que a leveza de uma linha seja desejável para atenuar momentâneamente a expressão de um movimento ou de uma atitude, o simples facto desta afirmação excepcional será, em si mesmo, um objecto de expressão. Mas, se isto se prolonga, a presença efectiva do corpo será cada vez mais aniquilada até a sua completa supressão: o corpo será presente mas sem efeito corporal: os seus movimentos tornar-se-ão supérfluos e, portanto, ridículos, ou reduzir-se-ão a índices; recairemos, então, na vida quotidiana e no Teatro de costumes. Da mesma maneira, em arquitectura, já vemos que a gravidade é a condição *sine qua non* da expressão corporal. A gravidade e não o peso! A gravidade é um princípio; é por ela

que a matéria se afirma; e as mil gradações desta afirmação constituem a sua expressão. O volume, só por si, pode escapar-se no ar como um balão; a sua consistência é ilusória; é uma porção de espaço momentâneamente enformada, nada mais. É a boneca de tripa e, nisto, a bailarina à italiana parece um balão cativo, que se solta e se prende à vontade. Para receber do corpo vivo a sua parte da vida, o espaço deve opor-se a esse corpo; adquirindo as nossas formas, aumenta ainda a sua própria inércia. Por outro lado, é a oposição do corpo que anima as formas do espaço. O espaço *vivo* é a vitória das formas corporais sobre as formas inanimadas. A reciprocidade é perfeita.

Este esforço torna-se-nos sensível de duas maneiras: quer pela oposição das linhas quando olhamos um corpo em contacto com as formas rígidas do espaço; quer quando o nosso próprio corpo experimenta a resistência que essas formas lhe opõem. A primeira é apenas um resultado; a outra, uma experiência pessoal e, por isso, decisiva. — Tomemos um exemplo e suponhamos um pilar vertical, quadrado, de ângulos rectos inteiramente definidos. Este pilar repousa, sem base, sobre lajes horizontais. Dá impressão de estabilidade e resistência. Aproxime-se um corpo. Do contraste entre o seu movimento e a imobilidade tranquila do pilar nasce já uma sensação de vida expressiva, que o corpo sem pilar e o pilar sem corpo que avança não teriam atingido. Além disso, as linhas sinuosas e arredondadas do corpo diferem essencialmente das superfícies planas e dos ângulos do pilar e esse contraste é, por si só, expressivo. Mas o corpo toca no

pilar; a oposição acentua-se ainda mais. Finalmente, o corpo apoia-se no pilar, cuja imobilidade lhe oferece um ponto de apoio sólido: o pilar resiste, *age!* A oposição criou a vida da forma inanimada: o espaço tornou-se vivo! — Suponhamos, agora, que o pilar não é rígido senão na aparência e que a sua matéria, ao mínimo contacto estranho, pode adquirir a forma do corpo que a toca. O corpo vivo incrusta-se, portanto, na matéria mole do pilar e sepulta a sua vida; e, no mesmo instante, matará o pilar (*Divãs profundos como túmulos.* Baudelaire). Isto é demasiado evidente para exigir qualquer demonstração. A mesma experiência poderia ser feita com o solo; por exemplo, um chão elástico, em que os pés se afundassem a cada passo, mas que retomaria, em seguida, a sua superfície uniforme; esse chão mover-se-ia; a sua mobilidade seria viva? Olhemos a superfície restabelecida atrás de cada passo do corpo vivo; espera para ceder uma vez mais; nada opondo, está morta; não há mesmo nada mais morto. E os pés que a calcam, não encontrando resistência, ficam com os músculos amortecidos, no sentido exacto do termo. Poder-se-ia mesmo chegar a não sentir a marcha voluntária do corpo, mas a crer-se no jogo de um mecanismo que faz elevar alternadamente um e outro pé, forçando-os a avançar. O solo e o corpo tornam-se, assim, mecânicos, o que é a negação suprema da vida e o começo do ridículo (ver Bergson). — E, agora, se esse chão negativo, que cede ou espera ceder, se transforma em lajes rígidas que esperam, pelo contrário, os pés para lhes resistir, para os tornar a lançar a cada novo passo e prepará-los para

uma nova resistência; este solo arrasta, pela sua rigidez, todo o organismo na sua vontade de marcha. É opondo-se à Vida que o solo pode recebê-la do corpo, tal como o pilar.

O princípio da gravidade e o da rigidez são, pois, as condições fundamentais para a existência de um espaço vivo. Delas parece resultar ainda uma escolha de linhas. O corpo possui uma estrutura definitiva e não podemos identificá-lo no espaço senão por meio do movimento: os movimentos são a interpretação do corpo na duração. Sempre em oposição com o corpo, a escolha das linhas do espaço está ao nosso alcance; é a compensação à sua imobilidade, tal como a vimos nas belas-artes. Parecer-nos-á, então, que tendo em conta as expressões do peso e da rigidez, teremos o campo livre e poderemos, como os outros artistas, escolher e levar bastante longe a subtileza das nossas intenções e das nossas invenções. E esquecemos que não estamos sós diante de um bloco de argila ou de um pano de muralha a decorar, tal como o pintor ou o escultor: estamos com um corpo vivo; é só com ele que no espaço temos que ver; só a ele damos ordens; é só por ele e só através dele que podemos dirigir-nos às formas inanimadas. Sem o consentimento do corpo, todas as nossas buscas seriam vãs e nadas-mortas. Na heirarquia da arte viva, o lugar da nossa imaginação criadora está entre o tempo e o corpo vivo e móvel; quer dizer, entre a música que nós compomos e o corpo que deve ser penetrado por ela e incarná-la. Estamos, portanto, nesse sentido, antes do corpo; para além, é ele que tem a palavra; tornamo-nos apenas o seu intérprete e

nada podemos criar da nossa própria cabeça. A nossa submissão confiante e consciente à música — expressão da nossa vida interior — conferiu-nos o poder de dominar imperiosamente o corpo vivo. Por seu turno, o corpo, pela sua completa submissão ao nosso apelo, conquista o direito de ordenar o espaço que o rodeia e o toca: *directamente*, somos incapazes.

Este fenómeno hierárquico é dos mais interessantes; e é por não o ter verificado e não ter obedecido às suas leis que a nossa arte cénica e dramática se descaminhou tão completamente.

Appia estabelece, assim, os fundamentos da criação do espaço dramático — daquilo a que já chamámos, noutra obra, um envolvimento. *Pela primeira vez se põe o problema do espaço* vivo, *para conter o movimento e o ritmo do corpo* vivo. *Evidentemente, a vida do espaço resulta da vida do corpo e, como pretende Appia, por oposição ao movimento, por um fenómeno de resistência activa (exemplo do pilar). Logo, a vida do espaço deriva na razão directa do movimento, em todas as suas formas (incluindo o da própria palavra) do corpo humano.*

Toda a estética corporal do actor tem, pois, que basear-se nestes dois princípios fundamentais:

1. — O corpo humano toma, na arte, o plano de um meio de expressão; abandona a sua vida acidental e facultativa para exprimir um carácter essencial, uma ideia importante, mais claramente e mais completamente do que o faria na vida normal.

2. — O gesto deixará de representar palavras ou fragmentos de frases, para tornar-se, em si mesmo, uma linguagem de sentimentos e de ideias.

Foram estes dois princípios, extraídos tanto dos con-

ceitos de Appia como dos de Artaud, que deram origem a toda a estética moderna de representar, tendendo para a idealidade exposta por Barrault de que o gesto e o movimento, quando puderem atingir a sua forma sublimada, serão suficientes para preencher todo o espaço vazio do lugar dramático.

Assim foi que, para transmitir uma linguagem de sentimentos e de ideias, através da sua plástica corporal, renunciando ao gesto pleonástico (aquele, precisamente, em que representava — e acompanhava, repetindo — palavras ou fragmentos de frases) o actor teve, nos últimos cinquenta anos, de rever, profundamente, os seus processos de exteriorização, numa linha que vem de Stanislavski e Meyerhold a Bertolt Brecht.

Toda a noção de gesto tem de tender, pois, para uma simbologia de ritmo e de forma que não tem nada que ver com a plástica descritiva, acompanhando as imagens sugeridas pelas palavras do texto. É, ao mesmo tempo, representativo (de sentimentos e de ideias) e crítico (desses sentimentos e dessas ideias). O actor tem de apresentar-se em cena em estado de disponibilidade emocional, *sem perder, no entanto, a consciência da sua situação de actor que tem de transmitir não só o texto, mas também o subtexto, isto é, aquilo que existe oculto na personagem, para além das palavras, e corresponde à sua vida interior.*

Mas, mesmo quando as imagens que o gesto pretende sugerir correspondem às que a expressão verbal insinua, o gesto não deverá ter carácter pleonástico. André Villier (La Psycologie du Comédien e L'art du Comédien) *explica:*

«Enuncia-se frequentemente esta regra — uma das raras que se ensina: o gesto precede a palavra. Pode tomar-se como exemplo de um processo empírico, afirmado, não raro, sem justificação. Deve explicar-se, no entanto, pela necessidade de evitar pleonasmos. A palavra tem uma precisão de que o gesto carece; este, seguindo-se àquela, não acrescenta coisa alguma; a repetição é, pois, inútil e retarda, enfraquece, a expressão global. Pelo contrário, há um crescendo, precisão ou reforço da ideia e da acção, se a palavra vem depois. Se há simultaneidade do gesto e da palavra, o acompanhamento não tem interesse, é uma sobrecarga desprezível, pesada, insignificante ou chocante, segundo os casos. Vê-se, porém, imediatamente, que esta regra diz respeito a uma certa categoria de gestos, a descrição ou explicação pelo gesto, e considera-se tanto um discurso gestual como outro qualquer. São possíveis muitas figuras de retórica; o comediante usa escalas e contrastes (...) Não raro o gesto, vindo depois da palavra, por intenção deliberada do intérprete, objectiva, de repente, brutalmente, com o intervalo preciso, o que ficaria confuso, abstracto ou sem vigor no enunciado verbal. Talma recomendava o gesto antes da palavra, nas situações em que a emoção resultante do verbo implicava um jogo mudo, uma linguagem retardada. Inversamente e pelas mesmas razões, o gesto pode intervir, eloquentemente, depois, como para marcar uma espécie de importância da palavra».

Há, portanto, no caso de ser necessário relacionar o gesto com a palavra (numa coincidência de ritmos sensível e visível) três maneiras de gesticular: o gesto precede a palavra e corresponde a uma dúvida; o gesto acompanha pleonàsticamente a palavra e é puro elemento plástico descritivo; o gesto vem depois da palavra e reforça-a, marcando uma afirmação indiscutível. O gesto, porém, ao fim e ao cabo, terá de ter sempre a expressão de uma teoria de símbolos.

Da noção de espaço vivo, *criado como envolvimento do corpo vivo, haveria de nascer, evidentemente, toda uma nova estética de cena.*

Num artigo publicado em 1904 em «La Revue» e intitulado «Como reformar a nossa encenação», já Adolphe Appia escrevia:

«Chegamos agora ao ponto crucial: é necessária a plasticidade da cenografia para a harmonia das atitudes e dos movimentos do actor. As imagens pintadas *nada têm que ver com a vida, mas são apenas uma espécie de linguagem hieroglífica. O seu* significado *abrange apenas as coisas que toca de perto — e nada têm que ver com o real, não têm o mínimo contacto orgânico com o actor.*

A plasticidade requerida pela expressão do actor deve ter um efeito completamente diferente: o corpo humano não pretende produzir uma ilusão da realidade; é ele próprio realidade. *Portanto, tudo quanto se exige da cenografia é uma simplicidade que ponha em relevo essa realidade.»*

Os resultados destes conceitos fundamentais para a criação do envolvimento cénico do actor estão bem patentes nas mais conseguidas realizações cenográficas do Teatro do nosso tempo.

O leitor benevolente que me seguiu até aqui reparou que, a pouco e pouco, deixo a música tomar o passo ao texto falado e talvez se admire ou, até, se formalize. Para a clareza da exposição, devo prosseguir, ainda, esta violência aparente e reservar-me para, bem depressa, explicar os motivos. Não consideremos, pois, de momento, senão a música e estabeleçamos, uma vez mais, a seguinte hierarquia: a música impõe aos movimentos do corpo as suas durações sucessivas; esse corpo transmite-as, então, às proporções do espaço; e as formas inanimadas, opondo ao corpo a sua rigidez, afirmam a sua existência pessoal — que, sem esta resistência não poderiam manifestar tão claramente — e fecham, assim, o ciclo; porque não há mais nada além disso. Nesta hierarquia, só possuímos o texto musical, para além do qual todo o resto segue automàticamente por meio do corpo vivo.

O espaço *vivo* será, portanto, aos nossos olhos, e graças à intervenção intermediária do corpo, a placa de ressonância da música. Poder-se-á mesmo avançar o paradoxo de que as formas inanimadas do espaço, para se tornarem vivas, têm de obedecer às leis de uma acústica visual.

4 | A cor viva

Este capítulo devia intitular-se: a luz viva; mas haveria tautologia. A luz é, no espaço, o que os sons são no tempo: a expressão perfeita da vida. Também não falámos de música viva, mas apenas de uma duração musical que contém o espaço. A cor, pelo contrário, é um derivado da luz; é dependente dela e, sob o ponto de vista cénico, depende de duas maneiras distintas: ou a luz se apodera dela para a restituir, mais ou menos móvel no espaço e, neste caso, a cor participa do modo de existência da luz; ou a luz se limita a iluminar uma superfície colorida, a cor continua ligada ao objecto e não recebe vida senão desse objecto e por variações da luz que o torna visível. Uma é ambiente, penetra a atmosfera e, como a luz, toma a sua parte no movimento; está, portanto, em relações íntimas e directas com o corpo. A outra só pode agir por oposição e reflexos; e, se se move, não é ela que se move mas o objecto a que pertence; a sua vida não é, porém, fictícia como em pintura, mas é, na realidade, dependente. Uma tapeçaria vermelha, bruscamente afastada, é arrastada no movimento do gesto; mas não é a cor vermelha que participa no mo-

vimento, é a tapeçaria, que a cor não pode abandonar; e a mesma quantidade da mesma cor espalhada sobre o painel de uma porta, seguiria o movimento passivo e maciço da porta. O efeito, bastante considerável, da tapeçaria que se afasta, resulta da leveza do tecido colorido e não essencialmente da cor sobre o tecido. Estas distinções são necessárias para o justo manejamento da cor no espaço *vivo* e provam a diferença que existe entre a cor em pintura — ficção sobre a superfície plana — e a cor em acção, distribuida efectivamente no espaço.

Na verdade, como Appia salienta, logo no começo deste capítulo, é sempre da luz viva *que se trata — da luz em movimento. A partir deste momento, a pintura perspectivada no espaço a duas dimensões está irremediàvelmente perdida para o Teatro. O que se pretende agora é que a luz transmita* vida *— e, portanto, movimento — à cor, sendo a inversa também verdadeira.*

Todo o universo do lugar dramático se transfigura a partir das concepções de Appia, aliás, também neste ponto, em perfeita ocncordância com as de Craig.

O autor não chegou a encontrar-se com os fantásticos recursos da técnica moderna de iluminação. Mas previu-os, teorizando uma estética nova, que haveria de impor-se irresistivelmente. De tal maneira, que a luz viria a desempenhar, em cena, o papel que Appia reservara para a música.

No final do século passado, com as primeiras tentativas de iluminação eléctrica, a luz era apenas um meio técnico de reproduzir fielmente *o lugar dramático. Não desempenhava, como salienta Denis Bablet, qualquer*

papel activo na valorização do drama, não intervinha na acção. A luz era um elemento passivo.

Em 1876 produz-se, porém, um facto capital: durante a representação das suas óperas, em Beireute, Richard Wagner mergulha a sala no escuro. Esta reforma, que esperaria quatro séculos (fora preconizada, em 1598, pelo italiano Ingegneri) foi, a pouco e pouco, adoptada em toda a Europa. «Na origem — explica Bablet — esta reforma corresponde a uma necessidade de ilusão: o mundo fictício da cena só pode parecer real na medida em que o espectador, à falta de pontos de referência, não poderá compará-lo com a realidade. A obscuridade da sala e a luminosidade do palco orientam a sua atenção para a cena, cujo quadro limita a superfície luminosa».

Mas era, ainda, de uma superfície luminosa *que se tratava, em que a luz se* fixava *no espaço a duas dimensões perspectivado pelo pintor.*

Foi em 1895 que Adolphe Appia escreveu «A Encenação do Drama Wagneriano», verdadeiro tratado das técnicas de iluminação cénica moderna. Na verdade, é aí que começa a descobrir as autênticas fontes que a electricidade oferece ao Teatro. E, desde então, a tradição dos efeitos luminosos prosseguirá até os nossos dias. Appia pretendia: Actor, espaço, luz, pintura: todas as tentativas modernas de reforma cénica tendem para este ponto essencial, isto é, conferir à luz todo o seu poder e, através dela, ao actor e ao espaço cénico o seu valor plástico integral.

A luz passou, portanto, a desempenhar um papel activo na valorização do drama, a intervir na própria

acção. A luz passa a animar a cena momento a momento, a revelar a presença das energias elementares. *A verdadeira luz de cena tem de ser uma radiação, um nimbo, um elixir subtil. «Um texto, como escreveu Robert Edmond Jones, não é uma máquina a correr a toda a velocidade para a última descida do pano, mas um organismo vivo. E a luz faz parte dessa vida — é uma luz viva (...) Iluminar uma cena consiste não só em projectar luz sobre o objecto, mas, sobretudo, sobre o subjecto. Os objectos que se iluminam têm linhas, volumes, contornos e, portanto, correspondem à forma física do drama — os actores, os cenários, os acessórios. Mas o subjecto* (ou subtexto, se nos socorrermos de Stanislavski) *que se ilumina é a própria essência, o espírito do drama. Iluminam-se os actores e a cena, é verdade, mas é preciso iluminar também o próprio texto. Revela-se o texto. Usa-se a luz como se usam as palavras* (e, portanto, adquire, como arte de duração, o relevo rítmico da música) *para elucidar ideias e emoções. A luz torna-se um elemento de expressão. A luz tem de ser* lúcida».

É, pois, em vez da música, como Appia pretendia — ainda que ela mantenha a função que lhe atribuiu, por exemplo, no teatro épico brechtiano — a luz que «corresponde às durações da nossa vida interior, partilhando com ela a incompatibilidade com a duração dos nossos gestos quotidianos». Com efeito, todos os conceitos expostos por Appia em relação à música poderão aplicar-se, com toda a propriedade, à luz e à cor vivas, em movimento.

É curioso notar como o próprio Cinema viria a apo-

derar-se das ideias de Appia. Bela Balazs, discorrendo acerca do «movimento das cores», em Estética do Filme, *escreveu:*

«A perfeita tomada de cores, no filme, criará uma nova época da arte, uma nova esfera de experiências, grande e maravilhosa, que penetrará a nossa sensibilidade como nenhuma outra arte o conseguiu até hoje. E, menos do que qualquer outra, a pintura. Produzir-se-á o movimento das cores *(o sublinhado é nosso, acrescentando-se que Balazs se esqueceu de acrescentar que ao Teatro se deve, antes de em qualquer outra arte, o movimento cromático). Porque razão o pôr do sol, quando pintado, causa tão mísero efeito? Porque uma vez pintado torna-se qualquer coisa fixa no tempo, quando na realidade natural está em movimento. O pôr do sol não é um quadro, é movimento. As sucessivas mudanças de cambiantes constituem uma balada, uma sinfonia cromática que só o filme a cores poderá reproduzir.*

«Nenhum pintor poderá pintar o enrubescer de uma criança. Um pintor poderá pintar a palidez de um rosto, não o gradual empalidecer de um rosto. Nem o jogo das cores sobre as ondas, nem o reflexo de um raio de sol sobre rostos bronzeados. Mas o filme a cores poderá, nos primeiros planos, reproduzir as mais leves mudanças, descobrir um mundo novo do qual hoje nada sabemos, ainda que, na realidade, o vejamos todos os dias».

Ora tudo isto já o Teatro conseguiu realizar pela aplicação do binómio luz-cor. Quando Balazs acrescenta que «a afinidade e contraste de cores criarão, entre as

imagens, relações ainda mais profundas do que as relações formais», nada mais faz do que apoiar-se nas concepções da arte viva de Appia, mesmo ainda quando aduz que «as cores têm uma grande força simbólica e determinam sugestões emotivas».

Isto conduz-nos aos princípios, inevitáveis, dos sacrifícios e das compensações. Conhecemos já as vantagens consideráveis que o pintor encontra na imobilidade da sua obra; mas, não observámos ainda de que natureza serão os sacrifícios impostos à arte cénica (e dramática) pela imobilidade e quais poderão ser as compensações. Comecemos pelos sacrifícios. Em primeiro lugar, não se trata de escolher um instante especial — um instante de selecção — como fazem o pintor e o escultor; o movimento é uma sucessão; podemos escolher a sucessão mas não detê-la num minuto preciso. (Ver pág. 34 a respeito do quadro vivo). Num instante preciso, a pintura encerra o contexto do gesto que escolheu; pelo contrário, se se interrompe a sucessão do movimento, a atitude que fica imobilizada é bem o resultado do movimento precedente e a preparação do que se lhe vai seguir, mas não os contém senão em potência; ela não os exprime efectivamente como a pintura o pode fazer. Esta interrupção é arbitrária; o seu carácter é fortuito; por ela, o movimento sai um instante do domínio da arte. Ora é, no entanto, o princípio da imobilidade que dá à pintura o

seu carácter acabado, a sua perfeição; a arte *viva* deve, pois, renunciar a esta perfeição e, para a cor, o sacrifício é muito sensível. Se o movimento se torna mecânico, poder-se-á, em rigor, imaginar uma fixação bastante minuciosa dos elementos de expressão para que ela possa pretender a uma semelhança de perfeição. O sacrifício seria, então, renunciar à arte, sem qualquer compensação. E, no entanto, há grandes artistas que, pelo mesmo caminho que acabamos de percorrer, chegaram às «marionettes» articuladas e adoptaram-nas. O seu desejo de se encontrarem *sós* perante a cena, como o pintor no seu «atelier», prevaleceu! É talvez desculpável. No entanto, como imaginar-se uma humanidade corporal viva que possa, *à la longue*, contentar-se com uma arte dramática automatizada? Não seria impor-nos a obrigação de ser ainda mais passivos do que já somos, no Teatro? Ou, então, esses artistas querem, por esse meio, pedir-nos, a nós, espectadores, uma contínua *animação* das personagens, actividade que não teria, porém, nada de comum com aquela que qualquer obra de arte requer de nós, uma vez que a arte dramática é, antes de tudo, uma arte da vida e que é, justamente, sobre a representação dessa vida, dada como ponto de partida, que nós devemos operar uma síntese.

Como o leitor já se apercebeu, pelas notas anteriores, Appia refere-se, especialmente, a Gordon Craig, que põe como princípio fundamental da existência da obra de arte o seu carácter de permanência, de eternidade. Considerando acidental o trabalho do actor — a intervenção do corpo vivo — Craig não admite a possibilidade de o integrar na obra de arte teatral e, daí, a sua concepção da «surmarionette».

Ainda que de uma importância transcendente, é apenas neste ponto que Appia e Craig se afastam irreconciliàvelmente. Poderemos, no entanto, afirmar que Appia nega o princípio da permanência, da eternidade, como carácter essencial da obra de arte viva*? Parece-nos que não. A idealidade dos conceitos de Appia tenderia para transformar a própria vida numa obra de arte, integrando-a no universo, como pretende Artaud. Ora a vida tem, em si, esse carácter de permanência, de eternidade, na sua constante renovação. O maior interesse da obra de arte* viva *— logo, do Teatro — é a possibilidade de acompanhar essa permanente renovação, ainda quando*

se trate do mesmo texto dramático. É esse poder de renovação da arte do Teatro em si própria que confere a actualidade — e, portanto, a eternidade — ao poeta dramático. (Que são, afinal, as sucessivas encenações de Shakespeare ou de Molière?).

É necessário chegar a este extremo de uma lógica enganadora e respirar-lhe os miasmas destrutivos, para se aspirar, em seguida, mais amplamente, a atmosfera tónica da arte e, no seu cume, de futuro, a sua disciplina austera. Em arte, a lógica é a vida (e não o inverso). Podemos pressentir a vida suficientemente para a evocar. Nunca poderemos compreendê-la. E, se o artista de génio se encontra perante a sua obra acabada como diante de um mistério — um mistério para o artista criador — é porque nos deu, sem saber, a explicação da vida num símbolo; e ele sente; e chega a sabê-lo; — e nós também! — Uma arte mecanizada seria semelhante ao automóvel que põe à nossa disposição o espaço e o tempo sem nos dar a expressão. O artista, oferecendo-nos apenas um símbolo, persuade-nos, ao mesmo tempo, da nossa potência misteriosa e das nossas limitações: ele *modifica* o nosso desejo apaixonado de conhecer e cria, assim, a obra de arte cuja existência vem transfigurar as muralhas que nos encerram. Ele não nega a presença dessas mulheres, mas torna-as diáfanas: com ele, tocamos o obstáculo, mas não o penetramos.

Dir-se-á: tudo isto a propósito da cor? Sim: o sacrifício, quase completo, que a arte cénica deve fazer da pintura é um dos mais sensíveis — e, para alguns, dos mais duros — que exigirá a nossa economia. Pede-nos uma profunda transposição das nossas noções habituais e dos nossos desejos; e os argumentos mais sérios são bastante fortes para nos convencerem.

Analisando o carácter próprio da pintura, vimos que não tem nada de comum com o espaço e a duração vivos. Convém, portanto, distinguir inteiramente a ideia da pintura — agrupamentos fictícios de cores — e a ideia da cor em si própria. A modificação de Taine encontra aqui a sua aplicação mais radical; porque não é só ao encanto da pintura que é preciso renunciar, mas e sobretudo a um número incalculável de objectos que só ela pode apresentar-nos. O empobrecimento é, assim, extraordinário e supõe uma compensação proporcional ao nosso sacrifício. A menor concessão do artista criador recusar-nos-ia a vida da arte; a sua revelação seria ilusória; limitar-se-ia a cobrir de ouropéis as nossas muralhas, em vez de penetrá-las de luz.

Pela primeira vez e a propósito de pintura, tocamos na própria fonte da arte dramática. Até agora, os princípios elementares que expusemos e defendemos podiam aplicar-se à nossa arte dramática da mesma maneira que o contraponto rigoroso encontra o seu escoamento e a sua libertação na composição musical livre; e teríamos podido infringi-los à nossa vontade, como um pintor mo-

difica as proporções do corpo para aumentar, ocasionalmente, a sua expressão, mas isso, sempre, com a condição de conhecer perfeitamente essas proporções. Com a pintura, não há possibilidade de escolha; é o próprio princípio da pintura que se opõe ao seu emprego na cena. A arte dramática não é uma arte na força literal do termo, senão quando renuncia à pintura. É para ela uma questão de vida ou de morte *até na sua própria concepção.* Tem a obrigação absoluta de substituir, de uma maneira ou de outra, o que entendemos por cenário pintado. A reforma atinge, portanto, o próprio drama. Mas, antes de abordá-la do ponto de vista geral que atingimos pelas nossas investigações, alguns exemplos e considerações de pormenor torná-la-ão mais sensível.

Queremos representar, em cena, uma paisagem com personagens? Se sim, teremos uma paisagem, talvez, mas sem relação possível com as personagens; teremos uma paisagem, por um lado, e personagens, por outro. Queremos personagens *em* uma paisagem precisa? Nova impossibilidade: elas estarão *diante* da pintura, mas não poderão estar *dentro!* Ou, então, tratar-se-á de um estilo particular de construções, uma rua històricamente precisa? Essa rua será, necessàriamente, em grande parte, pintada em telões verticais e o actor passeará diante dessa pintura e não na rua. Se, no entanto, a rua fosse construída e inteiramente concebida em três dimensões (o que seria, em todos os casos possíveis, um luxo despropositado ao fim em vista) a arquitectura precisa mas sem consistência e sem peso seria posta em

contacto com um corpo vivo que possui uma e outro [1].

Será a mesma coisa para todos os lugares que o autor escolha, se não partir exclusivamente do corpo plástico e vivo do actor. É desse corpo que o cenário deve nascer e elevar-se e não da imaginação isolada do dramaturgo; e sabemos agora que só ele tem a palavra em relação ao espaço.

Uma acção dramática contém, todavia, quase sempre, noções que o texto não basta para nos dar. Será necessário recorrer às indicações da cena shakespeareana? Apesar de tudo, elas não são de todo más. Mas há, evidentemente, outro meio, mais discreto e mais acertado; porque a coisa escrita e lida pelo espectador durante a declamação dos actores sugere uma analogia incómoda e as palavras escritas estão bem distantes do corpo em acção. Essas noções a que recorremos para a pintura do cenário não têm que *exprimir* qualquer coisa, mas apenas *significá-las*, porque um letreiro bastava para orientar o espectador. Não haveria, diremos nós, na economia cénica um elemento de indicação, de orientação, independente da hierarquia da arte *viva*, um elemento que se aproximasse das indicações do texto que seria, até, como que saído desse texto para, directamente e por seu turno, criar o espaço sem passar necessàriamente pelo actor? Esse elemento seria, por consequência, distinto dos elementos expressivos, dependendo só do actor,

[1] Recordamos o efeito penível que produzem as construções mentirosas e efémeras das grandes exposições e como falsciam as sensações e o gosto. (*N. do A.*)

8

e poder-se-ia chamar *indicação,* por oposição à *expressão,* cuja ordem é estritamente hierárquica. A indicação (ou sinal) representaria, na cena, a porção de texto que não diz respeito ao actor e seria, para os olhos, o mesmo que uma descrição oral do lugar da acção e isso na medida exacta em que os elementos de expressão — música, corpo, espaço, luz e cor — não poderiam dá-la nem tolerá-la; pertenceria ao texto, o qual significa e não exprime; mas dirigir-se-ia aos olhos. Por exemplo e por analogia, a expressão musical, quando não é fecundada pelo poeta, fica nas generalidades; a arte dramática, que precisa, seria prejudicada. Ao texto falado, em si mesmo, falta a expressão directa que a música lhe confere. Teríamos, por um lado, a expressão sem a indicação; por outro, a indicação sem a expressão. Ora, para o espaço, as coisas passam-se da mesma maneira; a expressão soberana que a música do corpo lhe confere deve ser fecundada, na arte dramática, por uma significação, qualquer que seja; os nossos olhos como os nossos ouvidos têm necessidade de ser orientados. Se, portanto, os elementos de expressão não contêm implìcitamente essa indicação inteligível e se o texto não a contém suficientemente, é no espaço que devemos encontrá-la.

Appia, ao aludir aos sinais *ou* indicações *quer referir-se a tudo quanto no texto constitui elementos explicativos, escritos pelo autor, que orientem o encenador na criação do lugar dramático ou orientem o espectador para a inteligência do texto.*

Toda a fulminante evolução da estética de cena que se operou a partir da primeira década deste século se deve, fundamentalmente, aos conceitos de Appia. Na verdade, assistiu-se à morte irremediável do papel pintado, *da perspectiva no plano, do «trompe-l'oeil». E, só a partir de Appia — como também de Craig — é que se chegou à conclusão, como salienta Raymond Cogniat* (Les Decorateurs de Théâtre) *de que o «facto da cena ser um espaço a três dimensões exige que o artista encontre o meio de dar a cada parte desse espaço a sua importância em relação ao conjunto». Ultrapassou-se, portanto, e deixou-se para trás, a perder de vista, o estilo dos pintores-ilustradores das escolas francesa e italiana (mas principalmente da primeira) para se considerar que não só o espaço cénico é um espaço a três dimensões, mas mais: todos os elementos que definem o*

lugar dramático e criam o envolvimento são elementos plásticos a três dimensões — em movimento cromático por recepção e devolução de luz em movimento.

Recorde-se, porém — como salientámos anteriormente — que o actor, segundo Barrault, pode, pelo gesto e pelo movimento — pela sua expressão plástica dinâmica a quatro dimensões — preencher todos os espaços vazios da cena. E, então, a tendência mais evoluída será para o máximo de economia de elementos cénicos, numa busca da maior sobriedade e simplicidade. E, a mais de três dezenas de anos de distância de «A Obra de Arte Viva», Brecht recorre ao sinal, *à* indicação *e até à* explicação *escrita (quando não oral, como nos seus prólogos corais). Nalgumas das suas mais célebres encenações (especialmente das peças didácticas) o autor de «O Círculo de Giz Caucasiano» reduz toda a estética de cena a sinais, indicações e explicações, quer através de volumes, quer de cortinas, quer de simples letreiros, quer da luz, quer do gesto e do movimento, quer da própria palavra. É a sua* forma *dialéctica de transmitir um Teatro dialéctico.*

Brecht é, evidentemente, um caso ímpar no Teatro deste século, reunindo, como até hoje ninguém o conseguiu, todas as qualidades do Dramaturgo, *com o significado e a latitude que Appia lhe atribui.*

«A vida de cena, como nos descreve Constantin Fedine (Un Eternel Chercheur) *foi o plâncton que alimentou Brecht nas suas infatigáveis investigações de escritor. O seu gabinete de dramaturgo era o começo e a continuação da cena». O elemento de cooperação dominou*

toda a obra de Brecht, sem desprezar a cooperação do próprio público. «O trabalho de dramaturgo era para ele um trabalho de encenador: o futuro espectáculo estava já contido no drama e só o colectivo podia ver antecipadamente o espectáculo no manuscrito. Eis porque o gabinete do dramaturgo se tornou, para Brecht, um laboratório com numerosos assistentes (...) O palco tornou-se, para ele, a arena da cooperação com o espectador. Antes mesmo da primeira representação, a companhia era já submetida à crítica do espectador. A ponte entre o palco e a sala existia, portanto, mesmo antes da plateia se encher pela primeira vez para a estreia».

O espectador começava, pois, antes, *a assumir uma atitude activa perante o drama. Mas, para isso, Brecht entendia que deviam ser-lhe fornecidos todos os elementos, todos os sinais, todas as indicações, todas as explicações, para que a actividade inteligente do público se exercesse nas condições mais favoráveis.*

E, a partir disto, podemos uma vez mais salientar a confusão que domina a estética de cena usada em Portugal (no exemplo que vamos citar estabelecida por um encenador espanhol). Em «A Visita da Velha Senhora», tomou-se e tratou-se como coro *da* tragédia *o conjunto das quatro personagens que abrem o espectáculo sentadas no banco da gare da estação de caminho de ferro e a que o autor chama* 1.º, 2.º, 3.º *e* 4.º homens *(Quando se trata de tragédia ou coisa que o valha, certos encenadores menos esclarecidos e certos pseudo-homens-de-teatro menos evoluídos empenham-se desesperadamente em*

descobrir um coro *que a maior parte das vezes não existe). Ora, a verdade é que as referidas quatro personagens de Dürrenmatt não têm nada que ver com um* coro. *O dramaturgo usou um processo brechtiano de narração dramática. Elas desempenham o papel oral e mímico de* sinal, indicação *e* explicação. *Daí terem elas, como salientámos noutro lugar, a função de criadoras de ritmos (visíveis). E, a estranha confusão do encenador deste espectáculo — como às vezes se acerta por mero acaso! — é que, tendo-as considerado como* coro, *as fez agir, precisamente, como sinal, como indicação e como explicação — como elementos potenciais da acção (às vezes transformados em letreiros vivos) que, em determinados momentos, se integram completamente nela. (O coro, repare-se, nunca se integra na acção). E, a linha brechtiana de estilo cénico consumou-se, uma vez mais, pela força do acaso, quando se verificou não ser possível obter o material eléctrico de projecção de diapositivos que dariam, em estilo lanterna mágica, os diferentes locais em que a acção se situa. Daí resultaram (como se um anjo bom velasse pela pureza do espectáculo no estilo que lhe convinha) os leitores brechtianos.*

A pintura *significa* as formas, a luz, as cores, etc., numa ficção parente da do texto poético sem música; ela é, portanto, qualificada para assumir o papel de sinal visível, na orientação, quando indispensável. O seu papel será dependente de toda a hierarquia cénica, à qual, no entanto, não pertencerá. Os elementos de expressão só recorrerão a ela em caso de urgência; e, da mesma maneira que as rubricas shakespereanas não mencionam os pormenores de uma paisagem ou de uma arquitectura também a *indicação* pictural apenas dará um índice sucinto, sem uma linha mais do que as necessárias para a nossa breve e pronta orientação: substituirá com vantagem as rubricas escritas — eis tudo. Em muitos casos, a luz e a cor vivas poderão aproximar-se da indicação, precisando a sua expressão pela forma, o movimento de uma sombra, a cor ou a orientação de uma claridade [1].

[1] Uma latada pode indicar-se simplesmente pelo recorte das sombras que a luz do alto lança no solo e nas paredes, em que participam o corpo vivo e as formas inanimadas. Esse recorte, feito de obstruções invisíveis, pode tomar parte no movimento, tornando as sombras móveis à vontade. *(N. do A.)*

As divisões sistemáticas atenuam-se, assim, naturalmente, no exercício prático do dramaturgo — encenador — mas são, no entanto, indispensáveis ao justo manejamento dos factores da representação. E, ainda, uma ordem de sinais, sem emanar precisamente do texto, nem servir de orientação necessária, como as indicações de uma partitura para justa interpretação da música: precisam a expressão sem explicá-la; confirmam a idealidade do lugar num símbolo visível e arrastam o corpo vivo nesse símbolo. Certos pormenores do espaço, da cor fixada, juntos às flutuações de luz, de cor ambiente, de obstruções parciais projectando sombras mais ou menos móveis e que nada significam de preciso, mas contribuem para a vida do movimento, são dessa ordem. Sempre com a condição do corpo as agregar como fazendo parte da sua criação no espaço. O dramaturgo-encenador é um pintor que dispõe de uma paleta *viva;* o actor guia a sua mão na escolha das cores vivas, na sua mistura, na sua disposição; depois, penetra ele próprio nessa luz e realiza, em duração, o que o pintor só teria podido conceber no espaço.

Renunciando ao seu papel fictício na pintura, a cor obtém vida no espaço; mas torna-se, então, dependente da luz e das formas plásticas que determinam a importância variável. A sua realidade *viva* priva-a dos objectos que representaria ficticiamente numa tela; não será a ela que deverá recorrer-se para a representação dos objectos em cena. (Excepção feita, como vimos, aos índices, aos *sinais*, indispensáveis à orientação do espectador).

A *cor viva* é a negação do cenário pintado. — Quais serão, para a arte dramática, as consequências de tal renúncia?

5 | *A fusão*

Quando um pintor procura o seu modelo, conserva, em imaginação, as fontes que lhe oferece o processo de arte que emprega e as restrições, os sacrifícios que lhe impõe. As possibilidades e impossibilidades da pintura estão sempre presentes diante dele; e habitua-se tão bem, que a sua vida de pintor e a consciência que tem das condições da sua profissão se identificam para ele numa afirmação: é pintor, portanto goza de tais vantagens e deve consentir em tais sacrifícios. Isso é para ele indiscutível e é apenas no interior desse quadro que tenta as suas pesquisas. Desse ponto de vista, que se passa com o dramaturgo? Se é um verdadeiro dramaturgo, toda a sua actividade tende para a representação da sua obra escrita: quer dirigir-se não só aos leitores, mas também aos espectadores. Como a representação se faz no teatro e não é aí que se elabora um manuscrito, o dramaturgo vê-se obrigado a distribuir a sua atenção entre um trabalho de que é senhor — o manuscrito da sua peça — e um processo que escapa à sua concentração cerebral — a encenação dessa mesma peça. Oscila entre as duas situações como faria um pintor se a sua

tela estivesse já dependurada, ainda vazia, na exposição, enquanto a sua paleta tivesse ficado cheia de cores frescas no seu estúdio; na exposição, procuraria evocar a ordenação das cores; no estúdio, desenharia ardentemente a superfície libertadora da sua tela. Simplesmente, para o dramaturgo, o desejo de uma cena é menos preciso do que para o pintor o da tela; a paleta dramática transborda de situações e pode, em rigor, bastar-lhe; entrega-se, portanto, em solidão, a esse jogo, um jogo perigoso que só abrange metade da sua obra. Vem, então, o momento da explosão, isto é, de representação! O autor leva ao Teatro a notação de um trabalho concentrado e recolhido. A sua tela, a cena, tem as qualidades e as dimensões sonhadas no silêncio de um gabinete de trabalho? Que importa! A cena é a cena e é pegar ou largar. A peça é que tem de acomodar-se; a cena não se presta a concessões; nem sequer foi feita para isso. E parece evidente que é a coisa escrita no papel que deve possuir a elasticidade suficiente para se adaptar a dimensões que se apresentam como imutáveis.

Como o pintor é feliz! Pode levar a sua tela para o estúdio e uni-la à sua paleta; ele preside a essas bodas, na intimidade. O autor dramático, pelo contrário, leva o seu manuscrito ao Teatro e não é, precisamente, no mistério e no recolhimento, nem, sobretudo, no silêncio que a união se consuma! As duas partes conhecem-se, por assim dizer, e fazem reciprocamente descobertas bem singulares. Garante-se que deve ser assim, que será sempre assim. A noiva — a cena — atavia-se sem se preocupar com o gosto do pretendente — o drama — o qual,

maltratado, mutilado mesmo, acaba por semidesaparecer na «toilette» gritante da esposa. Entram, então, os convidados e a festa atinge o auge perante o autor de tanto mal, que esquece a sua vergonha nos aplausos e no tumulto. Quando esse infeliz volta ao seu gabinete de trabalho, ainda agora tão frequentado... apenas pode contemplar papel manchado. Se se volta para a cena, apenas respira a poeira envenenada dos telões mais sujos ainda. E, se se detém entre os dois lugares, sente a sua obra escapar-lhe para sempre e perder-se na valeta. Tal é a obra do autor dramático. Mas voltemos aos artistas, os quais, assim como o pintor, identificam a sua existência com as exigências favoráveis ou restritivas da sua «profissão»; nunca terá a ideia de separar as suas aspirações artísticas mais altas dos meios de execução característicos da sua arte. Para um pintor, o pincel, as cores e a superfície plana que o esperam são, de qualquer modo, a sua maneira de pensar, de imaginar a sua obra; conhece-os e não procura outros. Assim é também para os outros artistas. Há um, todavia, que é uma excepção: o artista que não tem nome, para uma arte que também o não tem... — O autor dramático nunca considera a cena, tal como lha oferecemos, com um material técnico definitivo; consente em acomodar-se; vai até o ponto de moldar o seu pensamento de artista sobre esse triste modelo e não sofre demasiado porque só assim consegue obter um pouco de harmonia. A sua situação é, portanto, a de um pintor que só dispusesse de um número insuficiente de cores e uma tela de dimensões ridículas e sempre as mesmas. Essa situação é bem pior

ainda, porque um pintor de génio encontrará sempre o meio de se exprimir, conquanto o princípio essencial da sua técnica não seja falseado, isto é, conquanto se trate sempre de pincéis, de cores e de superfície plana. Mas a cena moderna oferece ao dramaturgo um contra-senso técnico; ela não é um meio que possa ser consagrado a uma obra dramática; é por uma violência inconcebível que somos obrigados a aceitá-la e até a considerá-la como tal. Infelizmente, o hábito impôs-se; é com esse material que o dramaturgo a concebe, sob pena de não fazer «teatro». O termo está consagrado: não é a cena que se acusará de não ser «teatro», mas sempre e só o dramaturgo; eis porque ele é um artista sem nome: não domina uma técnica; é a técnica da cena que o domina. O artista tem de ser livre; o dramaturgo é escravo. Actualmente não é nem pode ser um artista.

Appia, com vista a uma estética teatral reinventada, começa a encarar o problema das relações entre o texto e o Teatro como arte em si próprio, isto é, entre o autor dramático e o encenador. Neste sentido, às opiniões de Appia, que se desenvolvem neste capítulo e no seguinte, há que reunir as de Gordon Craig e de Artaud, como ainda as de um Meyerhold, de um Tairov, de um Jessner ou de um Kalser, opondo-se àquelas dos que defendem o respeito integral do texto, com Jacques Copeau como chefe de fila (só o texto conta; render ao poeta um culto absoluto). *Assim se definem os dois grupos que André Veinstein* (La Mise en Scène Theatrale) *tão inteligentemente analisa.*

Mas haverá, na verdade, uma oposição irredutível entre os dois grupos? Quer-nos parecer que não. O segundo e o terceiro princípios de Copeau estabelecem a ponte que leva à conciliação dos dois grupos: levar o Poeta a escrever para a cena; e dotar a obra literária de um estilo de arquitectura teatral. Ora, Appia, quando pretendia que o Dramaturgo tem de reunir em si mesmo as qualidades de um encenador, dizia exactamente a mesma coisa. «Criar pelo verbo uma obra dramática —

dizia Copeau — e pô-la materialmente em cena não são mais do que dois tempos de uma só e mesma operação de espírito». Logo, Copeau pretendia também que o autor dramático e o encenador se reunissem na mesma pessoa, tal como Appia e Craig. Os pilares da ponte que concilia os dois grupos estão, portanto, lançados e consolidam-se quando unânimemente se admite que não é o Teatro, como arte adulta e independente, que serve o texto dramático, mas este que serve aquele.

Ora, a verdade é que, na maioria dominante dos casos, o autor dramático não tem em conta as realidades materiais da cena (não escreve para a cena nem se preocupa com dotar a obra literária de um estilo de arquitectura teatral). Imagina, quase sempre, determinadas possibilidades que não correspondem aos recursos nem aos objectivos da cena. Por isso, Craig preconizava a exclusão pura e simples do autor ou admitia-o apenas, provisòriamente, *tendo em conta «as condições actuais do Teatro: «fala — como esclarece Veinstein — da* terrível necessidade *que constitui para o actor* a obediência não sòmente à letra, às palavras, mas também ao espírito, às intenções, *continuando ele próprio; da necessidade para o encenador de levar os actores a trabalhar em harmonia uns com os outros, em harmonia com o cenário, em harmonia, sobretudo, com as ideias do autor; da mesma necessidade de* criar uma cenografia *que se harmonize com o pensamento do poeta e, para escolher as cores, não consultar a natureza, mas o texto; enfim, de* não perder de vista o tema principal da peça, *quando se trata de encontrar as variações cenográficas».*

O que se passa, afinal — e a maioria dos doutrinadores está de acordo neste ponto — é que o encenador tem de procurar, no texto, as possibilidades de transposição para a cena, usando de toda a liberdade de interpretação formal desde que não traia o espírito do autor. Dessa interpretação, materializada num conjunto de elementos de transposição do texto para o palco, resultam deformações inevitáveis. «É nesse sentido — acrescenta Veinstein — e na perspectiva das reflexões de um Jouvet ou de um Pitoeff e, sobretudo, de um Appia, de um Gordon Craig e de um Artaud, que Henri Gouhier considera ser o encenador a personificação viva das resistências reais que o dramaturgo deve vencer. *Essas resistências são constituídas pelos elementos que compõem a linguagem cénica, com as quais «se transforma uma psicologia num comportamento» (Kazan) considerando--se o seu emprego do ponto de vista ao mesmo tempo técnico e artístico, as qualidades artísticas particulares do prático: o que Copeau e Villiers chamam, segundo Appia*, os princípios da economia dramática. *Afirmado por Copeau, Jouvet e Pitoeff, proclamado por Appia, Craig e Artaud, admite-se o valor pròpriamente artístico da interpretação, com um alcance mais ou menos dilatado». Gouhier considera que o papel do encenador consiste em* recriar *a obra e nota que* recriar *não pode ser senão uma espécie de criação inspirada pelo drama, de tal maneira que o encenador aparece como o* poeta *da representação. Ora a criação implica liberdade — e essa liberdade tem de usar-se em relação ao autor.*

Um dos objectivos desta obra é secundar o autor dramático nos seus esforços para conquistar o plano, tão ambicionado e que poderia merecer, de artista. Para isso, dar-lhe um material técnico *que lhe pertença* e colocá-lo, assim, à medida de realizar obra de artista.

A escravidão, como todos os hábitos, pode tornar-se uma segunda natureza; e foi isso que aconteceu ao autor dramático e ao seu público. Trata-se, portanto, de uma conversão, no próprio sentido da palavra. A função cria o órgão. Que em psicologia ou em zoologia esta afirmação só seja aproximativa, pouco importa neste caso, porque é evidente que, em arte, é solenemente exacta, uma vez que, nos nossos dias, a função do dramaturgo ainda não criou o seu órgão—quer dizer, não é *orgânicamente* que a obra de arte dramática se apresenta aos nossos olhos, mas por um automatismo artificial, exterior, e que não pertence ao seu organismo. Será, provàvelmente, na própria função que devemos procurar e encontrar o ponto fraco que colocou o dramaturgo na dependência e que contribui para mantê-la.

A análise que fizemos das diferentes artes, no único ponto de vista da arte dramática e independentemente dos nossos processos de encenação actuais, ajudar-nos-á possivelmente a descobrir esse ponto. O princípio da decoração não teria sido sugerido, primitivamente, pelo próprio dramaturgo? E não seria prolongado, actualmente, esse impulso inicial por efeito de inércia e fora de propósito? O emprego desordenado da pintura dos cenários é tão característico de toda a nossa encenação, que telões pintados e encenação são quase sinónimos. Ora, todos os artistas sabem que o objectivo desses telões não é apresentar-nos uma combinação expressiva de cores e de formas, mas indicar (como vimos atrás) uma multidão de pormenores e objectos. É, pois, de presumir que tenha sido a necessidade de mostrar esses objectos que influiu no dramaturgo no sentido de se dirigir, ao acaso, ao pintor. E o pintor apressou-se a responder-lhe. Se se coloca no lugar do autor quando este procura o seu tema e tenta fixá-lo, é evidente que esse é o minuto precioso que decide da sua liberdade técnica ou da sua dependência. Suponhamos que ele julga poder libertar-se dos meios impostos, chocará logo em seguida com a concepção, não pròpriamente de um tema, mas com *a própria ideia do que é um tema destinado a ser representado.* Para ele é a exposição de caracteres em conflito uns com os outros; desse conflito, resultam circunstâncias particulares que obrigam as personagens a reagir; e é da sua maneira de reagir que nasce o interesse dramático. Tudo se faz para isso; nunca pensou noutra coisa; a seus olhos, a arte

dramática consiste, inteiramente, na maneira de reagir, que lhe parece susceptível de variar indefinidamente. No entanto, apercebe-se de que não é o caso; de que as reacções não variam até o infinito mas, pelo contrário, se repetem constantemente; de que neste sentido a natureza humana é limitada e de que as nossas paixões têm cada qual o seu nome. O dramaturgo procura, então, as dificuldades — dificuldades de dimensões. Para apresentar um carácter é preciso tempo em cena e espaço no papel. A escolha é, portanto, limitada. O romance ou o estudo psicológico dispõem, no papel, de um espaço infinito; a peça só possui três ou quatro horas [1]. É necessário procurar noutro lado e é, então, que entra em jogo a influência do meio. O meio é sempre histórico e geográfico, dependendo de um ambiente e de uma cultura que se indicam aos olhos por um conjunto de objectos definidos. Sem a vista desses objectos, o texto da peça teria de conter uma quantidade de noções que paralizaria completamente a acção. Portanto, é forçosa a intervenção do cenário.

O cenário, sabemo-lo agora, não é apenas uma questão de oportunidade, como se pretendia fazer-nos acreditar; no teatro, não estamos no cinematógrafo; as leis que regem a cena são, acima de tudo, de ordem técnica. Querer mais ou menos representar tudo e invocar, para isso, a liberdade do artista é levar a arte dramática além

[1] Pôr em cena um carácter pela descrição e para o desenvolvimento do qual foi preciso um volume de trezentas páginas é uma das monstruosidades banais do nosso Teatro. *(N. do A.)*

dos seus limites e, portanto, do domínio da arte. Enquanto o autor permanece perante os caracteres que criou e as suas reacções, encontra-se relativamente só em relação à sua obra. Mas, desde o momento em que se serve da influência do meio para variar os seus motivos, encontra a encenação e tem de contar com ela. Actualmente, não se preocupa senão com as possibilidades de representação cénica das coisas; rejeitará determinado projecto como demasiado difícil e, em geral, restringirá a sua escolha aos lugares que sabe fáceis de realizar e poderão conservar a ilusão que deseja. Como a avestruz, quer ignorar o perigo. Como não aperceber-se, todavia, de que a técnica decorativa é regida por outras leis que não as das possibilidades? Atirando dinheiro pelas janelas, o autor tudo pode obter em cena. Os romanos faziam passar uma ribeira na arena, no meio de uma vegetação densa com uma floresta virgem. O duque de Meiningen comprava museus, apartamentos, palácios para realizar duas ou três cenas e o resultado era lamentável.—Não; a cenografia é regulada pela presença do corpo vivo; é esse corpo que se pronuncia sobre as possibilidades de realização; tudo o que se opõe à sua presença justa é «impossível» e suprime a peça.

Na *escolha* do seu modelo, o autor não tem que interrogar o encenador, mas o actor; porquê não admitir que se peça conselho a este ou àquele actor? É a Ideia do actor vivo, plástico e móvel, que deve ser o seu guia. Deve perguntar-se, por exemplo, se a necessidade de indicar com insistência tal meio convém à presença do actor e não se essa indicação é apenas «possível». Do

ponto de vista técnico, a sua escolha só diz respeito ao actor; do ponto de vista dramático, diz respeito mais ou menos à importância que quer ou deve dar à influência do meio. Entre os dois pontos de vista, deve escolher em consciência de causa e, portanto, conhecer perfeitamente a hierarquia cénica normal e os seus resultados. A sua técnica de artista determina a sua escolha. O pintor não se preocupa com o facto do relevo plástico lhe ser recusado. A sua técnica não é uma questão de possibilidades desta ordem. Assim deve ser para o autor dramático. Não deve entristecer pelo facto de não poder colocar a sua personagem numa catedral, mas pelo contrário, evitar as contingências que possam prejudicar a sua pura aparição. O romancista, o poeta épico, podem evocar os seus heróis pela revelação do seu meio; a sua obra é uma descrição e a acção coloca-se *na* descrição, uma vez que não é *viva*. O autor dramático não conta coisa alguma; é livre, nua a sua acção; todas as contingências tendem a aproximá-lo da descrição — romance ou poema épico — e a afastá-lo da arte dramática. Quanto mais indicações do meio forem necessárias à acção — isto é, tornar plausíveis os caracteres, as circunstâncias e as reacções — tanto mais se afastará da Arte *viva*. *A razão é pura e simplesmente técnica e ninguém pode alterá-la.*

Quanto mais o pintor se aproximar da escultura, menos será pintor; qunto mais o escultor procurar ambiente, menos escultor será; etc. — Quanto menos o autor dramático tornar as suas personagens dependentes do meio, mais será dramaturgo; porque, quem diz dramaturgo diz também encenador; é sacrilégio especializar as

duas funções. Temos, portanto, de estabelecer que se o autor não as acumula em si próprio, não será capaz nem de uma nem de outra, pois é da sua penetração recíproca que deve nascer a arte *viva*. Com muito raras excepções, ainda não temos essa arte, como não temos esse artista. Deslocando o centro de gravidade, temo-lo como que dividido; a nossa arte dramática repousa, por um lado, sobre o autor e, por outro, sobre o encenador, apoiando-se ora num ora noutro. Deveria repousar, clara e simplesmente, sobre uma e a mesma pessoa.

Appia nunca põe em causa o fenómeno actor como factor de decadência do Teatro. Responsabiliza, acima de tudo, o autor dramático, por um lado, e o encenador, pelos instrumentos e meios plásticos que utiliza, por outro. Quanto ao actor, pretende colocá-lo acima do próprio autor e do próprio encenador — apresenta-o como instrumento fundamental da arte viva, sem nunca se deter a analisar o seu valor intrínseco. Isto é: todo o espectáculo vivo tem de subordinar-se ao actor vivo. Para o autor — logo, também para o encenador — é «a ideia do actor vivo, plástico e móvel, que deve ser o seu guia».

Não há dúvida de que, modernamente, alguns dos encenadores mais eminentes partem do actor para a encenação. Mas, é necessário acrescentar, do actor no estado de personagem viva. Não é, pois, o actor que está em causa para se criar a estrutura de uma encenação que o sirva, mas a personagem. «Precisamos — dizia Robert Edmond Jones — de uma cenografia capaz de evitar que se diluam os movimentos plásticos, que são o principal meio de expressão do actor, uma cenografia que concentre toda a atenção do espectador sobre o movimento». E acrescentava que o cenário depende apenas dos recursos plásticos do actor — portanto, da personagem viva.

Gordon Craig, como já salientámos anteriormente, rejeitava o actor, ligando-o ao autor para os responsabilizar, a ambos, totalmente, pela decadência do Teatro. E os seus conceitos coincidem, a este respeito, com os de Artaud. Este considera que foi, particularmente, depois da Renascença que o Teatro, pela proeminência concedida às palavras, se tornou um ramo acessório da literatura. Para Craig e Artaud, como Veinstein põe em relevo, o Teatro só encontrará a sua autonomia artística quando se limitar aos meios próprios da cena e cujo emprego harmonioso constitui o espectáculo. «O Teatro renascerá do espectáculo tornado integral».

Craig chega a admitir a necessidade de exclusão definitiva do escritor e do actor. «Mas — escreve Veinstein — a exposição da teoria de Craig seria incompleta se nos limitássemos às reflexões contidas na edição inglesa da sua «Da Arte do Teatro» (1904): os artigos publicados na revista «The Mask», fundada por ele em Florença em 1908, assim como a sua obra «The Theatre Advancing» (1920) e, sobretudo, o prefácio à edição de 1942 de «Da Arte do Teatro», permitem encarar um terceiro momento em que Craig pretende resolver as incoerências ou as contradições que apareceram anteriormente». De facto, na última edição da sua obra fundamental, Craig afirma nunca ter querido tirar ao Teatro o que quer que seja, salvo o não-dramático. E mais esta

declaração sensacional: «a surmarionette *é o comediante com jogo a mais e egoísmo a menos».*

Quanto a Artaud, entendia que devia pôr-se fim à ditadura do escritor, *dando-se às palavras nem mais nem menos lugar do que aquele que têm nos sonhos, mas utilizando o valor de encantamento de que, por vezes, são capazes, para responder rigorosamente às exigências físicas da cena.*

Para ambos, o verdadeiro artista de Teatro é o encenador, o qual, pelo conhecimento das realidades e das leis da cena, pelo equilíbrio e pela harmonia que deve imprimir ao espectáculo, se torna, necessàriamente, o único senhor do Teatro. Appia, afirmando que o dramaturgo e o encenador devem existir na mesma individualidade artística, aproxima-se de Craig e Artaud, com vista ao espectáculo integral.

Voltemos a Veinstein:

«Uma vez admitida a representação da peça, a encenação, o encenador especialista, a independência da sua função (meios, técnica) e a sua natureza artística (pelas qualidades de invenção e a sua participação num processus artístico), a ignorância ou a indiferença dos autores no que diz respeito às exigências e aos recursos do Teatro, a analogia com a composição escrita, primeiro estado da criação dramática, desse segundo estado que constitui a elaboração da representação, os caracteres inevitáveis e necessários da deformação que qualquer interpretação implica (coeficiente pessoal, coeficiente operacional) — provindo do emprego de certos meios e de determinada técnica — coeficiente constituido pela

variação do gosto e das disposições do público e, em definitivo, a necessária liberdade do encenador, então, pode parecer legítimo julgar que, sem hipocrisia, o encenador deve libertar-se de todas as servidões literárias e tornar-se um verdadeiro artista, livre, universal, sem compromissos, *um criador, e deixar de ser um intermediário,* um artífice adaptador eternamente votado a fazer passar uma obra de uma linguagem para outra» *(Artaud).*

A fusão técnica dos elementos representativos tem a sua origem na *ideia inicial* da arte dramática. Depende de uma *atitude* do autor. Esta atitude liberta-o; fora dela, não é um artista.

Neste momento, o leitor pergunta, sem dúvida, qual é, afinal, essa atitude, essa ideia inicial. Talvez tenha a intuição dela e queira precisá-la.

Em arte, uma questão precipita-se sempre sobre o tapete provocante das discussões que não conduzem a coisa alguma, uma vez que permanecemos no mesmo sítio, tanto depois como antes. Pretendo falar no tema de uma obra de arte e até que ponto uma obra de arte comporta um tema — um tema que se chama *título?* — Actualmente, tudo se intitula; de um fresco majestoso e perfeitamente explícito, até à mais fútil improvisação pianística. Isto leva-nos a crer que os artistas duvidam lamentàvelmente do alcance das suas obras e do seu interesse. Se é evidente que pobres e pretensiosos acordes têm necessidade de ser colocados em qualquer lugar de festa ou paisagem sugestiva, para terem um simulacro de direito à vida, muitas obras ricas e viris rebaixam-se

ao nível de meras ilustrações com títulos supérfluos. Em música, por exemplo, a indicação da tonalidade ou do número de ordem dá sempre uma impressão de nobreza que nenhum título conseguiria alcançar. A Sinfonia Heróica não ganha nada em ser intitulada; e revoltar-nos-íamos se chamássemos a Nona de maneira diferente...

No entanto — e este «no entanto» é sempre tempestuoso nas discussões — uma vez que são os artistas quem intitula as suas obras, terão eles, provàvelmente, além das dúvidas que possam conceber sobre a perspicácia do público, outros motivos? Terão necessidade de um estimulante preciso para criar certas obras? Há pensadores profundos que só conseguem pensar com a pena na mão. Um título terá o lugar da pena na mão dos artistas?

A questão poderá pôr-se, portanto, sob dois aspectos diferentes: a preocupação do público e a necessidade de estimulante. Sabe-se com que cuidado e com que ardor os artistas expõem as suas obras; qual a importância que atribuem, apesar de tudo, à crítica e a satisfação legítima que encontram na notoriedade.—No entanto, eles não desprezam todo o público, sabem bem que abismo os separa — pelo menos nos nossos dias; e, então, incontestàvelmente, os seus títulos são um traço de união, respondem à eterna questão: «Que é que isto representa?» — Esta pergunta é a primeira que os olhos do visitante exprimem, fixando-se numa obra de arte; em seguida — e é ainda uma excepção — o olhar torna-se, a pouco e pouco, contemplativo. Quando o visitante sabe o que *isso* deve representar, acrescenta, por deferência, o nome

do artista, pois sente-se calmo e satisfeito e põe-se a julgar, pelos seus olhos, até que ponto a obra corresponde ao respectivo título. Ninguém compraria um catálogo sem títulos. Um concerto sem programa precipitaria o auditor na maior das confusões. Porquê? Pode sèriamente supor-se que, se se trata de uma Sinfonia, ele se prepara para essa sinfonia, etc...? Oh! Não. Pouco lhe importa, na verdade; mas tem de saber *o que* é; isso ilude a sua inércia; e se, por felicidade, o título é sugestivo, entrega-se a um autêntico bem-estar. Quem não viu o olhar de curiosidade e de prazer com que percorre o programa e o olhar vago e desinteressado que eleva, em seguida? Qundo se aborrece, demasiado, durante a execução de um trecho, recorre de novo ao programa para reconfortar-se; parece dizer: «Não há apenas os sons; há também o título». E, durante um minuto, escuta de novo, com menos inércia. Pode afirmar-se que, sem a ideia de se deslocar e chegar, de entrar e de despir-se um pouco, de olhar-se mùtuamente, de aspirar o ar peculiar de uma sala cheia, de considerar os executantes no intervalo, de comprar o programa e de compenetrar-se, etc., o público de música a bem pouca coisa se reduziria. Que diferença entre a expressão exaltada e, às vezes, radiante do público que chega e se instala e a que ele toma, mal a música começa! É que a música pede-lhe qualquer coisa e ele esquece-o sempre, até o último momento, quando já é demasiado tarde...

Com o programa, poderá julgar. Ora, nada no seu ser está preparado para reagir fortemente, para participar com alegria e coragem na criação do artista. É

preciso orientá-lo antecipadamente, para que possa ràpidamente procurar nas suas recordações qualquer coisa análoga ao título. Se não encontra coisa alguma, o título ainda o perturba mais e a obra é duplamente enigmática para ele. Por exemplo: «Olhar no infinito». Ainda que os visitantes, na maioria, tenham constantemente nos lábios as palavras eterno e infinito, nunca pensaram nelas. O título que se pensa dar como a essência humana fica letra morta para eles. Bem podem assumir um ar entendido, franzir as sobrancelhas, que esta comédia não os aproxima de uma obra cujo próprio título lhes escapa. De resto, esse título resulta ou de um erro de juízo ou de uma necessidade de estimulante para o artista — talvez até as duas coisas.

É preciso não confundir o título e o tema. Por exemplo, sabemos, pela história, que a vida dos poderosos deste mundo era o assunto imposto aos artífices-escultores e pintores egípcios; ou, ainda, que os temas religiosos foram durante muito tempo a justificação pública das obras de arte. Isso prolongou-se, até, como um tique. Claude Lorrain dá títulos bíblicos às suas paisagens! Aí título e tema confundem-se para exprimir a cultura, a disposição particular de uma época; o título não serve de orientação problemática. Uma bela mulher com uma criança nua sobre os joelhos não pode ser senão a Madona; e se Rafael lhe tivesse chamado «Camponesa de la Campanie», haveria escândalo.

A cultura moderna abriu-nos todos os campos; a dificuldade da escolha tanto como a liberdade do artista tocam a anarquia. A arte já não tem público; o público

não tem arte; a arte não quer saber de nós. Forçoso é, então, explicar uma produção que nos é tão estranha como um objecto exótico cuja forma nada nos diz sobre o seu uso. Por seu turno, o artista, não encontrando em nós a sua obra — em nós, que deveríamos ser o seu tema e o seu título — procura-a noutro lado. Ora, noutro lado, o tema e o título já não se confundem e a sua liberdade anárquica empurra o artista, naturalmente, a limitar prudentemente e desde a origem a sua concepção; determina-a por um título e agarra-se a esse ponto fixo e inteligível no mar angustioso das possibilidades. O público toma a coisa como boa, sem suspeitar de que, quase sempre, o título é apenas o que a pena é para o pensador; ele permitiu a obra; eis tudo; o seu valor não é inteligível, mas antes moral; o artista precisava dele e, acabada a sua obra, conserva-o abusivamente como uma construção que, terminada, conservasse ainda os andaimes.

Pretender representar um tema é afastarmo-nos sempre da obra de arte que é, na sua essência, uma expressão pura e simples, sem tema dado. Intitular uma obra é dar-lhe a qualidade de ilustração. Tomar um tema sem o intitular, mesmo na sua intimidade pensada, é tender para a obra de arte. Realizar uma expressão que resulta de um desejo irresistível e sem objectivo preciso, é fazer obra de arte. Se acontecer que possa dar-se a essa obra de arte tal ou tal denominação aproximada, isso nada tem de comum com a ilustração; é, pelo contrário, a prova da realidade do desejo e da sua misteriosa e profunda humanidade. Se a nossa arte tivesse um

público, muitas obras seriam objecto da nossa veneração e provocar-nos-iam uma emoção fecunda, introduzindo-nos no santuário mais secreto do artista, por vezes até o mais ignorado dele próprio.

Isto conduz-nos às noções de Indicação e de Expressão, da escolha que o autor dramático faz e da *atitude* resultantes dessa escolha. Como os outros artistas, ele encontra-se entre o desejo de exprimir qualquer coisa e a necessidade de Expressão; entre o tema a exprimir e uma Expressão a representar. Inclinando-se para a indicação, acumula noções inteligíveis cujas consequências são sérias para o encenador — como já vimos — e enfermam, necessàriamente, a expressão que deseja. Inclinando-se para a Expressão, pode entregar-se a uma hierarquia normal e orgânica dos elementos da representação e «representar» a sua Expressão, tão puramente como deseja. As noções inteligíveis serão, pois — tal como um título para as obras de arte sem objecto — a simples consagração do seu desejo, mas não o seu pretexto.

A fusão dos elementos representativos não pode ser determinada em si própria, por si própria. Se conhecemos bem esses elementos, se sabemos medir o seu poder de expressão e os seus limites respectivos e colocá-los em consequência, possuímos os meios cuja realização depende, então, exclusivamente do autor. E eis porque a ideia de tema toma agora um alcance *técnico*; a fusão dos elementos não será mais, como nos nossos palcos, regulada antecipadamente e imposta ao dramaturgo, mas

incumbir-lhe-á toda a responsabilidade. Tem, assim, obrigação de ser artista; e, ainda que os elementos que emprega estejam, de futuro, à sua disposição, não os tem, no entanto, numa só mão; para realizar o seu sonho de artista, tem necessidade, sem dúvida, de colaboradores. Será uma nova dependência? Mal tendo alcançado o plano de artista, na posse pessoal da sua técnica, vai recaír sob tutela e perder o benefício dos seus diversos sacrifícios? Qual será o alcance dessa colaboração? Será um simples interauxílio ou penetrará mais profundamente e até à escolha do seu tema? Deixemos de parte os serviços materiais que o electricista, o carpinteiro e outros artífices estarão dispostos a oferecer-lhe; agem por si hieràrquicamente no que respeita o corpo do actor, que os comanda. Consideremos apenas os elementos situados àquem desse corpo, aqueles que lhe ditam a sua vida e o seu movimento; depois, ocupar-nos-emos desse corpo, intermediário maravilhoso, dominado pelo dramaturgo e dominando, por seu turno, o espaço, confiando--lhe a própria vida.

Os nossos hábitos do Teatro tornam muito difícil admitir a liberdade conquistada pela encenação e o novo manejamento dos elementos da representação. Vemo--nos sempre diante desse espaço limitado por um enquadramento e cheio de pinturas no meio das quais se movem os actores, separados de nós por uma linha de demarcação perfeitamente nítida. A presença de peças e de partituras nas nossas bibliotecas quer convencer-nos sempre da obra dramática fora da representação. Lemos a peça ou tocamos ao piano a partitura e estamos con-

vencidos de que vive assim e de que a possuímos. Donde viria, sem isso, o nome de um Racine ou de um Wagner? Não é evidente que a sua obra está nessas folhas de papel? Que importa, então, a sua representação, uma vez que o texto, em si, pode ficar imortal? Eis a questão! O autor dramático escolheu uma forma de arte que se dirige aos nossos olhos e a sua notação no papel basta, no entanto, à sua glória.

Que seria de um Rembrandt se tivéssemos apenas a descrição dos seus quadros? As cores não se descrevem direis? Porque não, se admitimos que as palavras e os sons descrevem e exprimem a vida ardente no espaço? Se essa vida não é para a obra de arte dramática senão um momento secundário, até mesmo dispensável, porquê, nesse caso, tanto barulho, encher a nossa vida pública e erguer templos dispendiosos? Se é esse o caso, que a peça seja considerada como um romance dialogado ou uma sinfonia mais ou menos cantada e não falemos mais nisso; e olhemos para a pintura e a escultura; o nosso corpo será sempre bastante vivo para nos levar ao trabalho, aos nossos prazeres, à nossa alimentação, ao nosso sono; porque ele não pode ser um livro nem uma partitura; e, de resto, não é imortal.

«O teatro do século XIX», por exemplo; abri o livro; ele analisa a peça escrita, nada mais. Conheci um rapazinho que abria, com um bater de coração, os livros cujo título tivesse esta palavra fatídica: *teatro*. Julgava encontrar sempre mais alguma coisa do que palavras. Nós crescemos; a nós, as palavras bastam-nos. Os nossos autores dramáticos são escritores de palvaras. Se numa

peça clássica — isto é, em que as palavras escritas são muito conhecidas e aceites — um actor se deixar ir, no entusiasmo da sua representação, eliminando ou acrescentando palavras faladas, clama-se que comete um sacrilégio. Que diria Shakespeare, o homem da Vida? O verdadeiro artista não se agarra obstinadamente à obra de arte. Traz a arte na sua alma, sempre viva. Destruída uma obra, outra a substituirá. Para ele, a Vida passa antes da sua representação fixada e imóvel, qualquer que ela possa ser; e, com mais forte razão, antes da palavra! Nós estamos tão degradados, que a palavra passa antes da vida e, no caso particular, antes da própria obra, pois estamos prestes a renunciar fàcilmente à sua existência integral no espaço, conquanto a sua presença abstracta nas estantes das nossas bibliotecas seja salvaguardada.

E ousamos falar de arte dramática!

Convém, para completo esclarecimento do leitor acerca do pensamento dos dois maiores teóricos de Teatro deste século, saber o que Gordon Craig dizia a respeito do autor dramático. No primeiro diálogo entre o Director e o Amador de Teatro (Da Arte do Teatro) *Craig distinguia entre poema dramático e drama: «São duas coisas diferentes. O primeiro é escrito para ser* lido, *o segundo para ser* visto *representado em cena. O gesto é necessário ao drama, inútil ao poema. O gesto é necessário ao drama, inútil ao poema. O gesto e a poesia não têm nada que ver em conjunto. E, da mesma maneira que não deve confundir-se o poema dramático com o drama, também não se deve confundir o poeta dramático com o dramaturgo. Um escreve para o leitor — ou o auditor — o outro para o público de um teatro».*

Craig é da opinião de que os primeiros dramaturgos eram filhos do Teatro, enquanto que os contemporâneos não são. Aqueles sabiam o que estes ignoram ainda. «Eles sabiam que a vista é, sem risco de contradição, o sentido mais pronto e mais agudo do homem. O que

iam, antes de tudo, diante de si, eram filas de olhos curiosos e ávidos».

Acrescenta que o público vai ao Teatro para ver e não para ouvir. Isto só prova que o público de hoje é igual ao de outrora. Mas agora, as peças já não são uma combinação harmoniosa de gestos, de palavras, de danças e de imagens. «As peças de Shakespeare, por exemplo, diferem grandemente dos antigos mistérios, *compostos ùnicamente para o Teatro.* Hamlet *e outras peças shakespeareanas são para a leitura obras tão vastas e tão completas que só podem perder muito quando representadas em cena. O facto de serem representadas no tempo de Shakespeare, nada prova». E, ainda: «Quando nada se pode acrescentar a uma obra de arte, ela é* acabada, *completa. Ora o* Hamlet *ficou acabado logo que Shakespeare escreveu o último verso. Querer juntar-lhe o gesto, o cenário, a indumentária e a dança é sugerir que é incompleta e tem necessidade de ser aperfeiçoada».*

O drama é, portanto, a obra inacabada, à qual é necessário acrescentar aquilo que constitui o espectáculo. Sendo, como já pusemos em evidência, o trabalho do encenador criação artística, ela exerce-se precisamente pela adição dos elementos plásticos que compõem harmònicamente o espectáculo — quer existam ou não indicações do autor. André Veinstein refere que Barrault, preparando a encenação da «Phèdre», de Racine, verificou que se encontrava diante de 1.654 alexandrinos e uma única indicação cénica, a seguir ao 157.º verso: «Ela senta-se». Ora, como esclarecidamente escreve André Villiers (Psicologia da Arte Dramática) *a encenação é*

uma organização a várias dimensões» e é precisamente para essa organização *que o autor dramático tem de escrever.*

A obra escrita (para Veinstein) é um composto de elementos estruturais, elementos transcendentes, *significativos, e elementos transcendentes, significados. O encenador é dotado de uma personalidade complexa, fonte de exigências que procedem do seu temperamento de homem ou do seu temperamento de artista, dos meios que emprega, do público para o qual trabalha. A interpretação efectuada pelo encenador não tem outros factores que não sejam os dois grupos de exigências: os factores psicológicos e os factores técnico-artísticos.*

Para Jacques Copeau, psicològicamente, compor a peça e encená-la constituem duas operações análogas; a única diferença é que uma segue cronològicamente a outra e que, sem deixarem de ser análogas, essas operações apresentam-se como complementares.

A-propósito, Veinstein esclarece: «Jacques Copeau entende, sem dúvida, que essas operações são idênticas *comparando, lògicamente, o seu esquema teórico respectivo. Preferimos dizer* análogas *quanto mais não seja porque os materiais empregados em cada uma delas diferem e requerem técnicas que diferem igualmente. Aliás, não é verdade que Copeau também fala de* qualidade, *considerando, evidentemente, essas diferenças?».*

Mas, perante a insuficiência de indicações do autor ou do poeta dramático (como o citado caso da Phèdre, *como quase todas as obras shakespeareanas) ou até por simples critério ou estilo de interpretação plástica, o en-*

cenador tem de usar de uma liberdade legítima em relação ao texto. Daí, como considera Henri Gouhier (Essência do Teatro) *certos* efeitos *como os cortes, as adições, as modificações do texto. Outros consistem em manifestações concretas da apresentação cénica: escolha do elemento de transposição, importância considerada como excessiva ou, ao contrário, insuficiente para um elemento ou categoria de elementos cénicos em relação a outros. Aqui estão implícitos os estilos adoptados para o conjunto das manifestações cénicas. Appia, Artaud, Craig e Baty defendem a legitimidade da acção do encenador quando cria como artista, em plena liberdade, desprezando a importância atribuida às preocupações literárias.*

Robinson Crusoe deve ter procurado palavras na sua memória e tentado com elas reconstituir esta ou aquela peça lida outrora. Levando-o a solidão a esquecer-se de si próprio, acompanhava, a pouco e pouco, essas palavras com um gesto, uma mímica espontânea; quando a sua memória fraquejava, o gesto tornava-se mais insistente, para substituir a palavra. Depressa o prazer da ficção vivida se apoderava do pobre solitário: ele *vivia* a peça, não a recitava; cada vez mais se afastava das bibliotecas do continente. E, no dia seguinte, caçando ou trabalhando, a vista das suas mãos, do seu corpo, emocionava-o: não contivera esse corpo a alma de Otelo, por exemplo, e não tinha feito irradiar essa alma no espaço? Não tinham os seus olhos *visto* Desdémona e não tinham chorado sobre o seu coração inocente? A palavra! Ah! Ele tê-la-á, vai forjar palavras para este corpo! E eis o poeta dramático que nasce em Crusoe para a vida do seu próprio corpo. «Tu queres palavras», diz-lhe ele, «tê-las-ás e sempre diferentes se for preciso; serás rico de palavras e lançarás realmente a tua riqueza para o céu; porque haverá sempre palavras para o teu corpo único!

Elas são a tua moeda e as tuas servidoras; tu dizes-lhes: Venham! e elas vêm; tu apoderas-te delas; elas fogem; e tu, tu ficas, sempre rico e cumulado de uma vida, que as palavras não conhecem! Tu és a minha biblioteca, do futuro, a minha sinfonia, o meu poema e o meu fresco: eu possuo a arte em ti! *Eu sou a Arte*».

O Teatro intelectualizou-se; o corpo não é mais do que o portador e representante de um texto literário e só nesta qualidade se dirige aos nossos olhos; os seus gestos e as suas evoluções não são *ordenados* pelo texto, mas simplesmente *inspirados* por ele; o actor interpreta a seu agrado o que o autor escreveu, e a grande importância da sua pessoa em cena não é técnica, mas devida apenas à sua interpretação; ainda que, de ordinário, componha o seu papel, por um lado, enquanto os cenários se pintam, por outro. A sua reunião é, em seguida, arbitrária e quase acidental. Este processo repete-se em cada nova peça e o seu princípio continua o mesmo, qualquer que seja o cuidado posto na encenação.

Ora, coisa característica, todo o esforço sério para reformar o nosso Teatro dirige-se, instintivamente, para a encenação. Para o texto da peça, as flutuações do gosto vêm do classicismo, do romantismo, do realismo, etc., que se invadem umas às outras, combinam-se, aprovam-se e desaprovam-se e apelam desesperadamente para o decorador sem serem ouvidas. E, apesar de tantas variedades, permanecemos no mesmo lugar. As minuciosas indicações cénicas que o autor acrescenta, por vezes, ao texto da sua peça, fazem sempre um efeito pueril, tal como a criança que quer entrar, à viva força, na sua pe-

quena paisagem de areia e de raminhos; a presença real do actor esmaga a construção artificial; o seu contacto é, só por si, grotesco, porque sublinha o esforço impotente. Enfrentando corajosa e directamente a encenação em si, verificamos que, no fim de contas, o que está em causa é *todo o problema dramático*. De facto, para que peças já existentes pretendemos reformar a cena? Qual será a nossa escala de valores? Pretendíamos encarar apenas a cena e esta escapa-se; só por si, que é ela? Evidentemente, nada. É por termos querido fazer qualquer coisa nela mesma que nos afastamos tão definitivamente da Arte. Seria preciso, desde o começo, fazer tábua rasa; operar na nossa imaginação essa conversão tão difícil, que consiste em não ver mais os nossos teatros, os nossos palcos, as nossas salas de espectadores; nem mesmo sonhar com isso e libertar completamente a ideia dessa norma de aparência imutável.

Disse sala de espectadores..., sem dúvida, no entanto a arte dramática não representa *para outros* o ser humano, é independente do espectador passivo, é *viva* ou deve sê-lo e a vida diz respeito àquele que a vive. O nosso primeiro gesto será o de nos colocarmos, nós próprios, em imaginação, num espaço ilimitado e sem outra testemunha que, justamente, nós próprios, assim como o Crusoe de há pouco. Para fixar quaisquer proporções a esse espaço, devemos caminhar, depois parar, depois caminhar de novo para nos determos. Estas etapas criarão uma espécie de ritmo que se repercutirá em nós e despertar-nos-á a necessidade de possuir o Espaço. Mas ele é ilimitado; o único ponto de referência somos nós pró-

prios. Somos, portanto, o centro, onde quer que nos encontremos. A medida estará em nós próprios? Seremos nós os criadores do espaço? E para quem? Estamos sós. Será, portanto, só para nós que criaremos o espaço, isto é, as proporções que o nisso corpo poderá medir no espaço sem limites que lhe escapam.

Então, o ritmo oculto, de que até aqui estivéramos inconscientes, revela-se. Donde vem? Afirma-se que provoca reflexos. Sob que impulso? A nossa vida interior cresce; impõe-nos um gesto de preferência a outro, um passo deliberado em vez duma mobilidade incerta ou o inverso. E os nossos olhos abrem-se, finalmente: vêem o passo, o gesto que nós apenas sentimos; e *olham-nos*; a mão avançou até aqui; o pé passou acolá; são duas porções de espaço que se mediram. Fez-se alguma coisa para as medir? Não. Nesse caso, porquê até ali e não mais longe ou mais perto? Foram, portanto, conduzidos. Não é mecânicamente que possuímos o Espaço de que somos o centro: é porque estamos *vivos;* o Espaço é a nossa vida; a nossa vida cria o Espaço; o nosso corpo exprime-o. Para chegar a esta suprema convicção, tivemos de caminhar, gesticular, curvarmo-nos e erguermo-nos, deitarmo-nos e levantarmo-nos. Para chegar de um ponto a outro fizemos um esforço, por menor que fosse, que correspondeu às pulsações do nosso coração. As pulsações do nosso coração mediram os nossos gestos. No Espaço? Não. No Tempo. Para medir o Espaço, o nosso corpo tem necessidade do Tempo. A duração dos nossos movimentos mediu-lhe a extensão. A nossa vida cria o Espaço e o Tempo um para o outro. O nosso corpo vivo

é a Expressão do Espaço durante o Tempo e o Tempo no Espaço. O espaço vazio é ilimitado; onde nós nos colocámos, no princípio, para começar um diálogo, indispensável, não existe. Só nós existimos.

Em arte dramática, também só nós existimos. Não há sala nem cena sem nós ou fora de nós. Não há espectador nem peça sem nós, ùnicamente sem nós. Nós *somos* a peça e a cena; nós, o nosso corpo vivo; porque é esse corpo que as cria. E a arte dramática é uma criação voluntária desse corpo. O nosso corpo é o autor dramático.

A obra dramática é a única obra de arte que se confunde com o seu autor. Ela é a única cuja existência é certa *sem espectador*. O poema tem de ser lido; a pintura, a escultura, olhadas; a arquitectura percorrida; a música ouvida; a obra de arte dramática é vivida; é o autor dramático quem a vive. O espectador vem convencer-se; nisso consiste o seu papel.

A obra vive em si própria e sem o espectador. O autor exprime-a, possui-a e contempla-a ao mesmo tempo. Os nossos olhos, os nossos ouvidos só aprenderão o eco e o reflexo. O quadro da cena não é mais do que um buraco de fechadura através do qual surpreendemos manifestações de vida que não nos são destinadas.

Fizemos, pois, tábua rasa e, para o nosso movimento, conquistámos virtualmente o Tempo com o Espaço. Não nos são impostos nem pela duração de um texto nem por uma cena preparada; estão nas nossas mãos e esperam as nossas ordens. Por eles, tornamo-nos conscientes do nosso poder e exercemo-lo para criar livremente a obra

viva, mas livremente, desta vez! Voltamos às origens; é das origens que vamos partir. Os nossos antecedentes não serão mais nem a literatura nem as belas artes seculares. Temos a vida nas suas raízes, donde agora jorrará uma seiva nova para uma árvore nova, da qual nenhum ramo será arrancado arbitràriamente. E se, como para as outras obras de arte, a obra dramática é o resultado da *modificação das relações* (ver atrás a citação de Taine) o que é incontestável, resta-nos encontrar em *nós próprios* o elemento modificador. Em nós próprios, porque, fora disso, apresentar-se-ia preparado para fins estranhos à vida do nosso corpo. Vimos, precisamente, que é a nossa vida afectiva, interior, que dá aos nossos movimentos a sua duração e o seu carácter; sabemos, também, que a música exprime essa vida de uma maneira, para nós, indubitável e que modifica profundamente essas durações e esse carácter. Possuímos nela um elemento profundamente *emanado de nós próprios* e de que aceitámos já e por definição a disciplina. Será, portanto, da música que nascerá a obra de arte *viva*; a sua disciplina será, para a nova árvore, o princípio de cultura por excelência que nos garante uma floração rica; mas com a condição de a incorporar orgânicamente nas suas raízes e de penetrar-lhe, assim, a seiva. O Ser novo — nós próprios — será colocado sob o signo da música. Incorporar a arte dos sons e do ritmo no nosso próprio organismo é o primeiro passo para a *obra de arte viva;* e, como todos os estudos elementares, este começo toma uma importância decisiva. De uma justa assimilação dependerá todo o desenvolvimento futuro.

Nos capítulos precedentes, determinámos o lugar do corpo na arte dramática e procurámos tirar as consequências técnicas de uma hierarquia orgânicamente fundada. Para o texto, o ponto de partida, oscilámos, intencionalmente, entre as durações da palavra e as da música. Eis-nos chegados ao ponto em que a hesitação já não é possível; fizemos tábua rasa; temos, pois, de voltar ao princípio, isto é, aos factores de qualquer maneira primordiais: a presença do corpo criando o Espaço e o Tempo *vivos* e a instauração da música nesse corpo para operar a *modificação* estética que é própria da obra de arte.

Talvez o leitor pergunte por que não se intitula esta obra «A Arte Dramática», mas antes «A Arte Viva». Para chegar à noção clara de uma arte *viva*, possível, sem ser necessàriamente dramática (no sentido que atribuímos à palavra) forçoso é passar pelo Teatro, pois só o temos a ele. O Teatro não é, no entanto, senão uma das formas de Arte *viva*, de arte integral; serve-se do corpo para fins intelectuais (se não fúteis); e inclina-se de tal maneira para aquilo que chamamos o *sinal*, que tende muitas vezes a confundir-se com ele; o que é uma violência feita ao corpo vivo, que deve ser a Expressão, e que ele subjuga ao acaso. Devemos, pois — e isso é evidente — submeter a própria Ideia de uma arte dramática a este conceito se queremos marcar-lhe lugar determinado na nossa cultura artística e dar-lhe um nome. Provàvelmente que, então, essa arte, até aqui bastarda e vacilante, encontrará uma justificação suficiente, um pedestal sólido que aumentará muito o valor e o poder para despojar-se dos vãos ouropéis que ostentava tão

desastradamente. Podemos prever desde já que a arte dramática deverá ser considerada como uma aplicação especial da Arte *viva*; qualquer coisa como a nossa arte decorativa em relação às artes plásticas e picturais; e, por ela, convencer-nos-emos, sempre de novo, que não há, em definitivo, senão duas espécies de artes: as artes imóveis e a arte móvel; as belas artes (incluindo a literatura) e a arte *viva*. A posição excepcional da música resulta de ser colocada no centro, entre aquelas duas espécies de artes. Talvez consigamos sair, agora, da anarquia. O crítico de arte poderá limitar-se a dizer, diante de um quadro, por exemplo, e seguro de ser compreendido: «Não se concebe que o artista imobilize assim o seu objecto, uma vez que as suas linhas não têm contexto». Ou, então, à leitura de uma página: «Nesta descrição, nada se pode ver, nada se pode aprender; as palavras parecem em movimento e o livro «devient à charge». Ou então, a-propósito de qualquer manifestação de arte *viva*: «Aqui, os autores inclinam-se demasiado ostensivamente para uma aplicação sem motivo». Ou, ainda: «Estas evoluções são pura Expressão e, todavia, os executantes procuram manter-se fora da Indicação. O inconveniente é ter uma participação de luz demasiado sumária e que faz desejar a palavra».

A ignorância da hierarquia que impõe na arte o emprego do corpo vivo arrastou toda a nossa cultura artística para a anarquia e a flutuação. Desejamos sempre cada vez mais ardentemente a vida corporal artística; o movimento tornou-se uma necessidade imperiosa; cada uma das nossas formas de arte pretende exprimi-lo por

qualquer preço (e Deus sabe quantas vezes por que preço!); cada qual deseja invadir a outra; e, o mais frequente, o que se chama complacentemente «as buscas» de um artista, representa, além do mais, os esforços que ele faz para sair da sua arte. A vida do corpo em movimento, tornado obra de arte sob o comando da música, pode, por si só, estamos convencidos, repor as coisas nos respectivos lugares. O autor desta obra ouviu um dramaturgo de renome gritar diante de um simples exercício de plástica ritmada executado com perfeita solenidade: «Mas, então, já não tenho que escrever mais peças!» Depois, terá, sem dúvida, continuado a escrever, *sabendo* aquilo que só deve fazer e aquilo a que deve renunciar. Com certeza que outros artistas, diante do mesmo espectáculo, teriam proferido a mesma exclamação. O escultor, de volta ao seu estúdio, terá procurado, com inquietação, aquelas das suas obras, dos seus esboços, que nada mais faziam do que imobilizar o movimento maravilhoso que acabava de seguir e contemplar e que, por consequência, se tornam penivelmente supérfluos em escultura. Até o arquitecto, cujas visões de espaço e proporções se terão sùbitamente modificado ou precisado, não pode ver apenas muralhas e pilares... mas há-de impor-se-lhe o corpo vivo e só para ele, para esse corpo incomparável, trabalhará de futuro.

No entanto, se a vida do corpo, obra de arte, já pôde exercer semelhante influência, que será, então, a da *experiência* do movimento artístico feito no seu próprio corpo! O arquitecto ver-se-á a desejar — desta vez para si próprio — esta ou aquela ordenação do espaço e a re-

cusar outra que anteriormente achava bela e legítima. E o escultor? Encerrar na pedra o movimento que experimentou na sua própria carne tornar-se-á uma função terrível, quase dolorosa, de que sentirá profundamente a responsabilidade; a síntese exigida dele pelo princípio de imobilidade será cada vez mais rigorosa; e se o toma a veleidade de fixar um dos segundos da sua felicidade plástica e *viva*, isso parecerá uma ironia do seu passado de inconsciência que afastará com desprezo. Se não o fizer, dará uma prova da sua incapacidade. O grau de influência que a Arte *viva* exercerá sobre o artista será a pedra de toque da sua qualidade de artista.

Mas há ainda mais. E isso conduz-nos à Ideia de Colaboração, inseparável, como vamos ver, da Arte *viva* e dos seus meios de realização.

6 | *A colaboração*

O artista que sentiu em si próprio — no seu próprio corpo — a chama do movimento estético, experimentará o desejo de o prolongar, de o estabelecer em obras positivas e não apenas em demonstrações fragmentárias; e o problema da *escolha* por-se-á em toda a sua nudez e toda a sua importância. Sente perfeitamente que fracassaria procurando transpor para a Arte *viva* os objectos das artes inanimadas; verifica, assim, que não está aí a fonte de inspiração que deseja. Faz mesmo a experiência concludente cada vez que, num período de plasticidade viva, móvel, procura realizar, animar, um tema que pode servir a qualquer outra arte. Eis a pedra de toque. O seu objecto é, portanto, ele *próprio*; sabia-o; agora experimenta-o corporalmente. De que obra é capaz, por si próprio, sem se socorrer de um modelo literário, plástico, escultural ou pictural?

Para simplificar a nossa demonstração, temos sempre falado do corpo, simplesmente; isolámo-lo, até, no espaço indefinido. É claro que é a Ideia do corpo vivo que tomamos como elemento essencial; é evidente que,

abandonando a prática da arte *viva*, nos encontramos em face dos corpos — incluindo o nosso — e que, se o corpo é o criador dessa arte, o artista que possui a Ideia possui, implìcitamente, todos os corpos. Daí resulta que é com a vida que ele cria, que ele representa — com a vida de seres vivos cuja colaboração voluntàriamente lhe é indispensável se não quiser fazer «marionettes» articuladas. A Ideia de Colaboração está implìcitamente contida na de arte *viva*. A arte *viva implica uma colaboração*. A arte *viva* é social; é, de maneira absoluta, a arte social. Não as belas artes postas ao alcance de todos, mas todos elevando-se até à arte. Donde se deduz que a arte *viva* será o resultado de uma disciplina — disciplina tornada colectiva, se não sempre efectivamente exercida sobre todos os corpos, pelo menos determinante sobre todas as almas para o despertar do sentimento corporal. E, da mesma maneira que só a Ideia do corpo — do corpo ideal, se me é permitida a expressão — pôde convencer-nos da sua realidade estética possível e desejável, também a Ideia do sentimento corporal estético saberá orientar e guiar aqueles que não tiveram a experiência efectiva do movimento plástico. Para estes, o contacto e a influência dos seres privilegiados pela vida do corpo serão preciosos. Em pedagogia, a estrita permuta entre o mestre e o discípulo é a condição de uma disciplina produtiva; que fará um sem o outro? O mesmo acontece com a arte *viva*: as forças empregadas no estudo corporal penetrarão, automàticamente, no or-

ganismo reflectido dos outros, para produções e fins que o esforço corporal, só por si, tornaria mais difícil. Por esta troca, a energia dispensada de um lado continuará sempre uma potência viva de nível constante e garantirá, dia após dia, a existência da arte viva.

É evidente que Appia põe, sob o signo da autoridade, da disciplina e do colectivo — ainda que no próprio conceito particular da sua especulação estética — o problema fundamental da encenação moderna. Não há dúvida de que a autoridade se personifica no encenador (intérprete da Ideia e criador do espectáculo); a disciplina (artística) na realização (por processos formais particulares postos ao serviço da Ideia interpretada pelo encenador) das personagens; e do colectivo, na criação individual, com vista ao objectivo a alcançar.

Todo o trabalho da encenação se processa, pois, tendo como centro de gravidade — tal como Appia exige, aliás, na sua generalização de obra de arte viva, *que inclui a arte dramática — o corpo vivo. Isto é: primeiro, o actor; melhor, o actor feito personagem. A partir do conjunto de corpos vivos (actores-personagens) ligados por uma disciplina de obediência à Ideia posta pelo dramaturgo e interpretada pelo encenador, define-se o envolvimento cénico, que reúne a colaboração das artes plásticas (com sentido colectivo) subordinadas, estas também, à Ideia.*

Suponhamos um poeta — pelo qual eu entendo um artista que pensa, sente e vê as coisas a uma luz particularmente favorável ao seu relevo e que tem o dom de as exprimir de preferência pela palavra (escrita ou não) — e suponhamos esse poeta possuido pela ideia de colaborar na arte *viva* e numa obra representativa dessa arte. Sente bem que a sua escolha não poderá ser arbitrária; de resto, a iniciação na vida corporal artística apresenta-lhe sempre, em evidência, a sua vida inteira de poeta de uma maneira mais pura e despojada de ligações supérfluas; portanto, mais simples. Os elementos eternos da humanidade tendem a dominar nele, e de muito alto, as contingências de que se comporia e que a palavra, por si mesma, exprime superiormente. Essa palavra, que era a sua alegria e o seu orgulho ingénuo, adquire um novo poder que não sabe ainda explicar. Continua a dominá-la, sempre; sente, porém, que a domina melhor do que antes e que sabe dar-lhe novas ressonâncias — e, no entanto, essas ressonâncias escapam-lhe, como num apelo para outras ressonâncias... Mais senhor

do que nunca da sua vida de poeta, da sua riqueza interior, da visão clara dos seus olhos, ouve as palavras falarem uma linguagem nova cuja significação se engrandece do valor de cada gesto do seu pensamento e que lhe faz experimentar uma plenitude maravilhosa. Analista tanto como poeta, volta a esta função, coloca-se perante novas palavras e interroga-as. Mas as palavras não lhe respondem; continuam vibrando uma vida misteriosa, iniciadoras de formas desconhecidas e parecem exigir, com insistência, um novo gesto, um novo significado supremo do seu grande Desejo. Estende as mãos para tudo atrair a si e as palavras recusam-se. Que fazer? Lentamente, solenemente, escuta, agora, o seu *apelo*. Compreendeu: as suas palavras chamam-no; as suas mãos já não devem estender-se mais para agarrar; elas devem oferecer-se, dar-se e, com elas, todo o seu ser, o seu ser, desta vez, integral. O diálogo consumou-se: o colaborador nasceu no poeta. A sua escolha fez-se, ou, antes, já não há escolha! Cada um dos gestos do seu pensamento poderá dá-lo, se quiser, à arte *viva*, em lugar de encerrá-lo no símbolo das palavras; porque, agora, a expressão da sua vida será a Vida. E as palavras, libertadas, ressoarão para celebrar a sua subordinação à arte *viva* e pedir-lhe que as anime: o poeta deu-as; só dessa arte quer recebê-las em troca. Quer dizer que o poeta já não deixará, portanto, de ser um literato? Não, sem dúvida. Mas como os outros artistas que se encontram perante a arte *viva*, fará a experiência de uma situação definitiva de que, anteriormente, não tinha a menor ideia. Compreenderá quantas noções e sentimentos confiava

só às palavras, enquanto que elas pertenciam, de direito, à Expressão integral *viva*; e, inversamente, a quantos objectos dignos da sua atenção poética recusava a expressão literária, absorvido, como estava, por aqueles cujas palavras ainda não tinham esgotado o tema. As outras artes sempre o tinham solicitado e o poeta transpunha-as um pouco na sua e experimentava uma satisfação embaraçosa. Agora, isso já não é possível; onde o pintor, o escultor, etc., parecem inclinar-se para fora dos respectivos quadros, a arte *viva* erguer-se-á diante do poeta para dizer-lhe: «Traz-mas». Em todos os domínios da arte, a arte *viva* servir-lhe-á de regulador, revelando os abusos, pacificando as rebeliões; porque com ela, a anarquia deixa de ser possível. E, nesta acção libertadora, o poeta desempenha um papel preponderante, de concerto com o músico.

Disse que a música se encontra num lugar excepcional entre as artes imóveis e a arte *viva*, transpondo em vida, animada no Tempo, o que aquelas só podem oferecer no espaço. O poeta partilha esse lugar, mas a outro título; o seu papel é menos especialmente técnico. Inspira a forma, na qual deve haver a inteligência; é o *título*, o alicerce para a construção do edifício *vivo*. Acabada a construção, parece desaparecer; mas foi ele quem sustentou o peso dos materiais na sua ascensão e quem deu as proporções; indicou-as, mesmo, no espaço, antes da sua existência positiva; sem ele, o edifício não existiria; conteve-o em potência. Agora, é o edifício que contém o poeta, em espírito: na forma da obra de arte *viva*, o poeta realiza a omnipresença. Nem um som musical,

nem um gesto corporal que o não possua. Para esta existência maravilhosa, deve consentir em não ser, em primeiro lugar, senão os alicerces; depois, em dar-se completamente. No entanto, como em qualquer construção bem ordenada, a estrutura do edifício e a natureza e a gravidade dos materiais devem exprimir-se claramente. É aí que o poeta conservará um pouco da sua vida pessoal e esses índices serão as palavras do poema vivo. O músico deve ceder a esses índices; foram eles que lhe permitiram erguer o santuário; são eles ainda que suportam e garantem o equilíbrio. Testemunham a ossatura do organismo no qual a música insufla a vida; não são a Expressão; são o sustentáculo. A colaboração não pode, ao mesmo tempo, ser mais estreita e marcar maior subordinação recíproca. O arquitecto da obra de arte *viva* desdobra-se, assim, em poeta e em músico, um condicionando o outro, mas nunca um sem o outro; o seu equilíbrio não está na igualdade das participações; as suas proporções, pelo contrário, serão sempre variáveis e condicionadas pelas leis do equilíbrio, isto é, do centro de gravidade. Se o músico quer cantar só, o edifício correrá algum perigo; se o poeta quer falar só, arriscamo-nos a ficar apenas com os alicerces, mais ou menos decorados... O poeta é, de qualquer maneira, o continente ou as mãos que conduzem, que sustêm; o músico, o líquido ardente ou os materiais preciosos e trabalhados. A sua união, operada pelo corpo, cria a obra de arte *viva;* e esta união é tão completa que tanto um como o outro pode apoderar-se dos motivos que as artes imóveis quereriam em

vão realizar e libertar assim a sua visão do que as violentava.

Ora, quando dizemos poeta e músico, não excluímos, evidentemente, os representantes corporais da arte *viva*! A experiência musical, feita no seu próprio corpo, só a pode dispor favoràvelmente quem a tenha sentido e a dirija para os motivos que a arte viva sabe e deve exprimir, afastando-a, ao mesmo tempo e pelo seu sentimento corporal avivado, dos motivos destinados à imobilização das outras artes. A arte viva dirige-se a todo o ser e quanto mais os seus colaboradores puderem dar-lhe vida, mais alto poderá colocar-se a sua missão. A «profissão» *viva* é ao mesmo tempo muito simples e muito complexa. A teoria é simples, pois pede o dom completo de si própria; mas a aplicação exige um estudo múltiplo que não pode ser feito integralmente por cada qual. E notar-se-á que este princípio nos dá já uma garantia da qualidade puramente humana da obra; as contingências especiais que, como vimos, são do domínio do *Sinal* (por oposição à Expressão) dizem mais respeito aos indivíduos do que à colectividade. Se, por qualquer razão, elas se tornarem momentâneamente necessárias, a obra *viva* inclinar-se-á para uma aplicação dramática que chama um autor mais do que outro e os colaboradores deverão consentir, por excepção, em não ser mais do que os executantes fiéis da vontade de um só e afastar-se, por um tempo, da Expressão colectiva mais espontânea. A vida da obra manifesta-se também nesta oscilação entre o Sinal e a Expressão, que a impede de cristalizar num código estético formal. Esta oscilação prende a atenção, estimula a emo-

ção pelos contrastes que opõe e permite ao indivíduo manifestar-se mais completamente que nunca pela forma exclusiva.

Por exemplo, numa grande festa nacional e patriótica, os motivs históricos (mais ou menos, também, geográficos e sociais) têm um papel considerável a desempenhar; serão mais do que o título; terão de desenvolver-se no tempo e para os olhos. Se não os apresentamos senão sob a sua forma inteligível, isto é, simplesmente dramática, roubamos-lhes o seu valor eterno ou, pelo menos, esse valor não será *representado*, mas ficará fechado na acção histórica; e, somos nós, então, quem deverá, silenciosamente, no nosso foro íntimo, deduzi-la do que nos for representado ou do que nós próprios representamos, se formos executantes. A Expressão desse valor eterno das contingências acidentais e históricas não terá revestido uma forma artística; não será revelada como um bem comum, mas ficará submetida à maior ou menor sensibilidade e nobreza de cada indivíduo isoladamente: a essência humana da acção histórica — *essência íntima do fenómeno*, para falar com Schopenhauer — não terá sido *exprimida* nem representada. É daí que a oscilação adquire o seu alto alcance social. A emoção divina não deve ser privilégio de alguns, daqueles que sabem e podem desembaraçá-la do seu invólucro acidental; devemos oferecê-la de uma forma claramente acessível a todos. Devemos mostrar aos olhos, fazer escutar aos ouvidos o drama eterno escondido sob os usos, os acontecimentos, os vestuários históricos. E só a arte *viva*, na sua perfeita pureza, na sua mais elevada idealização, é

capaz disso. A festa oscilará, portanto, judiciosamente, entre a Indicação (o sinal) dramática històricamente precisa e o seu conteúdo de eterna humanidade, fora de uma época determinada da história. Em Genebra, em Julho de 1914, o primeiro acto da Festa de Junho, grande espectáculo patriótico comemorando a entrada de Genebra na Confederação Suíça, composto e encenado por Jacques Delcroze, deu desse fenómeno estético um exemplo grandioso e, certamente, sem precedentes. Ele realizou a *simultaneidade* dos dois princípios. O espectador tinha diante dos olhos, ao mesmo tempo, os motivos históricos animados, cuja própria sucessão formava uma acção dramática majestosa, e a sua Expressão puramente humana, despojada de qualquer aparelho histórico, como um comentário sagrado e uma realização transfigurada dos acontecimentos. Este acto foi uma revelação definitiva e, de certo, heròicamente conquistada pelo autor e seus colaboradores!

Mencionámos o facto da obra de arte *viva* ser a única que existe completamente sem espectadores (ou auditores); sem público, porque ela o contém já implicitamente em si; sendo esta obra *vivida* numa duração determinada, aqueles que a vivem — os executantes e criadores da obra — asseguram-lhe, pela sua própria actividade, uma existência integral. Vindo benèvolamente convencer-nos a contemplá-la, nada acrescentamos e disso devemos estar ocnscientes; o contributo específico, a actividade pessoal tão cara ao artista e que ele reclama por sua parte diante de qualquer obra de arte, já não nos é exigido. Mas, por outro lado, a arte *viva* também

não nos autoriza à mortal passividade do público dos nossos teatros. Que devemos nós fazer, então, para participar na sua vida? Qual será a nossa atitude perante ela? Antes de tudo, não nos sentimos *perante* ela. A arte *viva* não se representa. Já o sabemos; resta-nos prová-lo. Como? Voltando-lhe as costas como inabordável? Mas não podemos; desde o momento em que ela *está*, nós estamos com ela, nela. Recusarmo-nos, seria negarmo-nos a nós próprios, como fazemos já em tantas ocasiões da nossa vida social. Não deixemos, ao menos, essa floração miraculosa abrir-se apenas sob os nossos olhos! Tentemos a grande experiência e solicitemos dos criadores da obra que nos *arrebatem com eles*! Procurarão, então, qualquer traço de união que transporte em nós a chama divina. Por mais pequena que seja a nossa parte de colaboração *em* a obra, viveremos com ela e descobriremos que somos artistas.

É com emoção que o autor escreve estas últimas palavras. Nelas encerra todo o seu pensamento e resume as suas mais altas aspirações.

O trabalho é não só a fonte da alegria e, portanto, da felicidade, mas também o único meio de levar a cabo não importa que profundo desejo. Por consequência, em todos os domínios, a *técnica* do trabalho é de uma importância capital. A obra-prima de um mestre, nas antigas confrarias, era, acima de tudo, a prova de domínio técnico. Esses antigos artífices sentiam que só assim podiam chegar à beleza. A busca da beleza ia por si e

nunca falavam dela. Só o domínio técnico permitia um objecto de discussão e de esforços.

O autor está convencido de que só a via *técnica* pode conduzir-nos à beleza colectiva, cuja obra de arte *viva* é o modelo. Foi sob o império quase tirânico desta convicção que redigiu a sua obra e lhe deu a sua forma. Querer o fim sem atingir os meios seria, talvez, mais ilusório e perigoso do que de outra maneira, pois a arte abriga um demónio que manda fàcilmente, ao nosso apelo inconsiderado, um anjo de luz; um demónio que só a escrupulosa rectidão técnica é capaz de manter em servidão. Muitas tentativas de arte integral e mais ou menos colectiva fracassaram e fracassam ainda devido a uma técnica incompleta; toma-se por uma obra inteira o que não passa de fragmento; e é a esse fragmento que se aplicam, então, processos forçosamente impotentes. Criámos abusivamente uma espécie de classificação e considerámos, por exemplo, qualquer preocupação técnica concernente aos objectos como diferente daquelas que dizem respeito aos indivíduos; de tal maneira, que uns chamam-lhe a prática, outros a teoria, esquecendo que as teorias humanas podem igualmente tornar-se técnicas e transformar-se em instrumento de trabalho. Em sociologia, psicologia, etc., os esforços modernos têm todos esta orientação, e discute-se o valor do *instrumento*. Em arte, a anarquia reina ainda e pretender colocar o ser humano na hierarquia dos meios a empregar — na colecção dos intrumentos da técnica de uma obra — parece uma utopia e uma infantilidade. O artista considera sempre a humanidade — os seus irmãos —

como uma massa distinta dele e à qual apresenta a sua obra acabada. A conversão estética, que consiste, como vimos, em tornar-se a si próprio como obra e instrumento, depois em generalizar este sentimento, e a convicção que daí resulta, até os seus irmãos, esta conversão continua ainda ignorada do artista; e os meios intencionados imaginam-se fazendo acto de solidariedade social e a testemunhar o seu desejo de arte colectiva, colocando sob o nariz do pobre espectador uma obra que nunca lhe foi destinada e que, de resto, ele não pode aprovar assim.

A técnica da arte *viva* é justamente esse pobre espectador que a condiciona; sem ele, não há técnica.

E, se o autor se viu, aqui, obrigado a começar pelo fim e a analisar os meios, para chegar a descobrir o seu produtor e construtor inicial, foi porque nós vivemos ainda no mal-entendido estético resultante de uma falsa hierarquia e por temer ser, talvez, mal compreendido se ousasse apresentar, desde o começo, esse grande Desconhecido...

Agora, seguros do seu conhecimento, podemos arripiar caminho para atingir uma visão de conjunto; porque, agora, parece já não ser possível um mal-entendido.

Por este rápido golpe de vista retrospectivo, o autor procurará responder à questão que, sem dúvida, o leitor já pôs há muito tempo: Como fazer? Como pôr em execução? Como chegar ao facto e a dominá-lo?

7 | *O grande desconhecido e a experiência da beleza*

Numa época em que, em todos os domínios do saber, procuramos conhecer-nos melhor, como não ficar impressionado com a ignorância em que nos encontramos ainda a respeito do nosso corpo, de todo o nosso organismo, *do ponto de vista estético?* O desenvolvimento magnífico dos desportos, da higiene geral, deu-nos o gosto do movimento, do ar livre, da luz; com a saúde, a beleza física aumentou e a força corporal dá-lhe ares de liberdade que não se podem desconhecer e que tocam, por vezes, uma indiferença um pouco insolente e desumana. O corpo recomeça *a existir para os nossos olhos;* não o cobrimos mais por necessidade; e, se muitos preconceitos existem ainda com tenacidade e se manifestam sempre de maneira desagradável, pondo como suspeito o corpo nu, ou então, conservando costumes de indumentária que cremos impostos pela boa educação, pela situação social, pela vida profissional e pela vida mundana, etc., não há dúvida de que um burguês de há cinquenta anos ficaria muito surpreendido com a nossa presente desenvoltura a esse respeito. Nós *sentimos* o corpo sob o vestuário; e, quando nos despimos, sentimos

a anomalia que existe em considerar como uma precaução de moralidade (neste sentido a nossa moralidade é sempre sexual) o que apenas o clima nos impõe.

De tudo isto, resulta que a beleza do corpo humano tende a reentrar nos nossos costumes. Hipòcritamente, relegamo-la para os museus e para os estúdios dos artistas, com um suspiro de tolerância e de embaraço, mas, no entanto, tranquilizado; esses corpos não mexiam nem mexem; a arte imobiliza-os e, pelo menos nesse sentido, conservam completo repouso; a moral e a censura públicas podem vigiá-los. Mas, se mexessem, seriam de mármore ou bem desenhados ou pintados? Não! Seriam de magnífica carne viva e é ela, parece, que nós não queremos. O mal-estar e a curiosidade que nos inspira um museu de cera não resulta de que o corpo é representado quase até o movimento e até para além dele? E que para tornar esse movimento plausível é preciso imitar esse corpo até o «trompe-l'oeil»? Por outro lado, os acrobatas chamados «plásticos» não cobrem os seus corpos de uma cor uniforme, de ordinário branca, para simular a matéria inanimada e, por conseguinte, a torná-los inofensivos «moralmente»? E, quando sob o nosso olhar mudam as atitudes, para se imobilizarem de novo de maneira diferente, o instante em que agem — o do seu movimento — não se torna enigmático e perturbante? Porquê cobri-los de cor, se se mexem? De resto, a imobilidade do corpo vivo é tanto mais um contra-senso estético que nenhum verniz pode justificar, quanto o movimento de um corpo envernizado é uma coisa repugnante, pois anima uma forma que se pretende apresentar como inanimada. Um como o outro são profundamente imorais, porque falseiam o nosso gosto estético, servindo-se para isso do que deveria ser o mais sagrado dos objectos.

Para a grande maioria, a beleza corporal — e, portanto, o corpo nu — só é tolerado em arte; pelo que o vemos inanimado ou transfigurado pela síntese. E, porque se trata da «moralidade» sexual, toleramos em arte as cenas mais manifestamente lascivas; para uns, porque elas acodem à pobreza da nossa vida pública sobre esse ponto, no entanto, essencial; para outros, para não serem acusados de nada perceberem de belas-artes.

O nosso pudor resulta do embaraço que experimentamos ao mostrar o nosso próprio corpo e de que sofremos o mesmo género de perturbação perante outros corpos nus, porque sabemos perfeitamente que esses corpos são nós próprios. Se conservamos esse sentimento de constrangimento — para não dizer outra coisa — devemos renunciar desde sempre à arte *viva*, porque essa arte vive do sentimento da colectividade dos corpos vivos e da felicidade que encontramos nessa colectividade. Devemos, em seguida, renunciar a qualquer espécie de pureza e de ingenuidade no nosso sentimento artístico em geral, porque a arte, qualquer e como quer que seja, é uma expressão de nós próprios. Não há transigência possível e toda a história da arte o testemunha para nossa maior confusão. Ser artista é, em primeiro lugar, não ter vergonha do próprio corpo, mas amá-lo em todos os corpos, incluindo o seu. Se digo que a arte *viva* nos ensinará que somos artistas é porque a arte *viva* nos inspira o amor e o respeito — não

amor sem respeito — pelo nosso próprio corpo e isso mesmo com um sentimento colectivo: o artista criador da arte *viva* vê em todos os corpos o seu próprio; sente em todos os movimentos dos outros corpos o movimento do seu; e vive, assim, *corporalmente*, na humanidade; é a sua expressão; e não mais em símbolos escritos, falados, pintados ou esculpidos, mas no grande símbolo vivo do corpo vivo, livremente animado.

Depois de uma boa higiene e daquela parte dos desportos que lhe é compatível, a educação estética do corpo é, como vimos, o primeiro degrau a subir; o seu domínio, proporcionado pelos meios individuais, o primeiro grau a atingir. De uma justa pedagogia corporal depende o futuro da nossa cultura artística e, até, a existência da própria arte *viva*. A sua importância é incalculável.

E não esqueçamos, aqui sobretudo, a séria, quase solene responsabilidade que incumbe a todos aqueles que pretendem obter esse grau, porque nunca terão bastante poder estético conquistado sobre si próprios, para fazer a transfusão da porção indispensável naqueles que, de uma maneira ou de outra, são menos privilegiados. O socialismo estético é ainda desconhecido. Cremos fazer acto de humanidade colocando a obra de arte ao alcance de toda a gente (segundo o termo hipòcritamente admitido). Há mesmo artistas que concebem e executam as suas obras com esse fim e que se saem bem. Um bolo não fica mais ao alcance do pobre se tiver menos manteiga e menos açúcar. A própria ideia de pôr o bolo ao alcance do pobre é desprovida de sentido. Somos *nós* —

nós próprios — que devemos, não pormo-nos ao seu alcance, mas darmo-nos; e, quando digo *nós*, não quero dizer, evidentemente, as nossas obras, mas a nossa personagem integral, incluindo o corpo; e, quando digo o corpo, não digo apenas os braços, para partilhar o seu trabalho ou socorrer a sua fraqueza, mas o nosso corpo inteiro. Ora, não o podemos fazer sem nos reconhecermos no corpo dele; e ele só sentirá o nosso dom se se reconhecer no nosso. Em arte, nada mais temos para dar. Esse gesto é o ponto de partida. A arte *viva* depende desse gesto. Não são os frutos cheios de uma seiva que não seja a sua, amadurecidos por um sol que não é o seu sol, que o deserdado poderá jamais assimilar. Também não temos que atraí-lo a nós; nem ele que atraír-nos a si. Devemos *reconhecer-nos* mùtuamente. O raio de luz que permitirá esta penetração divina deve encontrar uma atmosfera em que possa expandir-se uma claridade constante. Do ponto de vista estético, esta atmosfera é o nosso corpo colocado numa posse comum para um objectivo artístico definido. Os habitantes do Tahiti não conheciam a amizade ou o amor senão entre dois seres que tivessem tido medo *juntos*. A sua vida era tão calma que uma impressão muito viva, sentida *em comum* era necessária para unir as suas almas. Na nossa vida — nivelada e monótona ao ponto de nem os piores sobressaltos bastarem para sacudir o nosso torpor social, para iluminar os nossos egoísmos acumulados, o nosso diletantismo bárbaro — a alegria indizível da arte sentida *em comum* quer consagrar a nossa união fraternal. Ora, sentir em comum não significa ter o mesmo

prazer em conjunto, como numa sala de concertos ou de espectáculos, mas ser animado no seu ser integral — tanto no corpo como na alma — pela mesma chama *viva*, viva e, portanto activa; ter tido «medo juntos» sob o estreitamento poderoso da beleza e ter aceitado, juntos, o impulso criador e as suas responsabilidades.

Robinson, na sua cruel solidão, deveria criar em si próprio seres para se alegrarem e sofrerem com ele, segundo a expressão de Prometeu. Era no seu próprio corpo que devia reconhecê-los; e o dom recíproco só era possível, para ele, numa ficção dramática, numa aplicação especial da arte *viva;* e, sendo próprio da arte dramática exprimir sentimentos que a nossa vida pessoal não nos obrigaria a sentir no mesmo momento, portanto, sentimentos fictícios, podia bem «ter medo» com as personagens da sua criação, continuando só: o próprio dom que fazia de si próprio continuava fictício; ainda que a sua obra existisse, evidentemente, e bem viva! Talvez nós todos sejamos tão solitários como Robinson, mas — louvado seja Prometeu! — somo-lo em comum! e quando nos reconhecemos no nosso irmão, é num outro corpo que não no nosso; também a ficção dramática não é uma condição indispensável à nossa união; as modificações estéticas impostas pela música bastam para estabelecer a corrente que deve unir as nossas almas, unindo os nossos corpos. O grande Desconhecido, o nosso corpo — *o nosso corpo colectivo* — aí está; adivinhamos a sua presença silenciosa, tal como uma grande força latente que espera; por vezes, até, sentimos um pouco a alegria

que ele contém... Deixemos transbordar essa alegria; a arte quer dar-no-la!

Aprendamos a viver a arte em comum; aprendamos a sustentar em comum as emoções profundas que nos ligam e nos arrebatam para nos libertar. Sejamos artistas! *Podemos consegui-lo.*

É dos nossos hábitos considerar a existência de um artista como mais independente do que a nossa; perdoamos-lhe de boa vontade e misturamos essa benevolência protectora com a inveja e a admiração. A nossa admiração é inspirada no carácter desinteressado da arte, que nós reportamos, inconsideradamente, sobre o artista para achar desculpa para muitas das nossas fraquezas; e invejamos, então, o ser ao qual concedemos o direito de viver mais ou menos à margem e numa luz muito vantajosa. Tudo isso resulta, sabemo-lo perfeitamente, de uma faculdade que nós não possuímos e cujo exercício exige um crédito invejável. Observemos, no entanto, que todas as actividades de que não podemos penetrar o pormenor e de que verificamos sòmente o resultado nos inspiram esse mesmo género de admiração e de inveja. A pessoa de um grande sábio, astrónomo, químico, etc., está separada da nossa pelos mistérios do seu trabalho. Um trabalho de excepção deve ter, evidentemente, uma influência muito particular sobre o carácter; pelo menos assim julgamos e estamos dispostos a pôr, respeitosamente, todas as originalidades à conta dessa influência. O trabalho desconhecido inspira-nos, assim, admiração, mas separa-nos do indivíduo; distin-

guimo-nos nitidamente tanto do grande sábio como do artista. Socialmente, mantemo-nos como espectadores em relação a eles. Estendemos, eternamente, a mão para receber e, se não solicitamos dinheiro de um homem de negócios, porque nos sentimos do mesmo lado dele, mendigamos, toda a nossa vida, junto daqueles cuja actividade nos parece bastante desinteressada e distinta da nossa para o permitir.

É evidente que esperamos sempre qualquer coisa do artista sem cuidar do que podemos oferecer-lhe em troca. O intermediário do dinheiro deixa-nos devedores dinheiro e, quando tivermos pago ao sapateiro, podemos do artista. Sabemos que um par de sapatos se faz com pensar noutra coisa. Quando contemplamos uma obra de arte comprada, sentimos que nada demos em troca que possa ser-lhe comparado e que, no fim de contas, essa obra não nos pertence. «Propriedade do senhor X» é uma etiqueta mentirosa. Quem adquire um certificado sabe que não compra a invenção. Nada pode oferecer-se em troca de uma grande descoberta; nada, em troca de uma obra de arte; uma e outra ficam para sempre propriedade do artista e do sábio. O papel intermediário do dinheiro acentua, pelo contrário, ainda mais, o do espectador incorrigível que nós somos.

Quando compramos um bilhete para concerto, teatro ou conferência, essas tristes relações são manifestas; fazer «bicha» numa bilheteira é sempre humilhante; também toda a gente caminha sem se aperceber... E, no entanto, a nossa vida é uma «bicha» perpétua diante do «guichet» do artista, do sábio, do homem de fé. Persis-

timos em acreditar que as coisas se compram e, se abrimos, para isso, a nossa bolsa, com ou sem dinheiro, só fechamos ainda mais deliberadamente a nossa individualidade. O único dom que pode sempre bastar à troca é o dom de nós próprios; sabemo-lo perfeitamente e recusamo-nos a admiti-lo: a vergonha desprezível que nos proíbe de mostrar o nosso corpo retem-nos, também, para descobrir a nossa alma. E queixamo-nos de isolamento! Aquele que, sem premeditação, e com espírito recto, se aproximou de certos cristãos sinceramente consequentes — que são raros — e os seguiu algum tempo, observando os seus actos, as suas palavras, as suas fisionomias e os seus gestos, deve ter gritado quase dolorosamente: «São artistas!» De facto, esses seres de excepção cumprem, hora a hora, o acto essencial, o acto indispensável à existência da arte: o dom de si próprio. E a sua vida será uma obra de arte, se soubermos, se pudermos possuí-la, isto é, dar a nossa em troca. Neste sentido, temos muitas obras de arte; não possuímos nenhuma.

Oh! Sim! Estamos isolados pelos ferrolhos do nosso cárcere; só recebemos a nossa ração através de um «guichet». Como saberemos o que se passa do outro lado desse «guichet»? Ora é esse mistério que força o nosso respeito, a nossa admiração; a liberdade que nos enche de inveja! O artista? Mas é ele que vive do outro lado do «guichet» e das suas limitações, das suas dependências miseráveis.

Uma tal situação criou, necessàriamente, formas de arte anormais. Viver na prisão não é a vida normal. A

nossa arte moderna é uma arte destinada a prisioneiros. E o artista não pode dar-se a prisioneiros se estes não tiverem o poder de se lhe dar; uma porta aferrolhada separa-os.

Nenhuma forma da nossa arte contemporânea deve, de futuro, servir-nos de norma, nem mesmo de exemplo. Queremos sair do cárcere, respirar o ar puro e respirá-lo em comum. Qualquer arte inspirada pelo nosso cativeiro relegamo-la para trás das costas, abandonando-a nos tristes corredores onde vegetámos. E as nossas mãos, libertas, não se estenderão mais para receber mas para dar. Que nos importa que estejam vazias? Outras mãos virão enchê-las do mesmo calor vivo que as penetra, para o receber em troca. E o pacto imortal será concluído. Todos nós queremos *viver* a arte e não apenas gozá-la. Uns perante outros, não mais nos oporemos, como nas salas e nas bibliotecas, mas penetrar-nos-emos; e não serão mais pálidos reflexos exteriores que iluminarão os nossos olhos... Não! Serão os nossos próprios olhos que lançarão no espaço a sua chama e que criarão, em liberdade, a luz *viva* na transfiguração do tempo. E que importa que os nossos primeiros passos sejam desajeitados? Nós *vivemos* a arte; ou, melhor: ensinamo-la a *viver* e poderemos sorrir de comiseração à vista, ao ouvido, das obras cuja perfeição fictícia era o fruto da nossa escravidão.

A nossa pedra de toque será a nossa experiência da beleza, experiência feita em comum. Seremos todos *responsáveis* pelas nossas próprias obras e não teremos mais de procurar razões de obras realizadas sem nós.

As nossas obras serão o resultado supremo da nossa vida integral, exprimida por um corpo — o nosso — submetido à austera disciplina da beleza. O nosso objectivo está nesta própria actividade; tão depressa atingido, ultrapassá-lo-emos; a vida está no Tempo: tão depressa realizado, o passado desaparece porque o futuro o exige e o tempo não lhe concede o prazer da passividade... É neste sentido, sobretudo, que a arte deve ser vivida!

Abandonaremos o antiquário e o coleccionador às suas telas poeirentas. Um livro, uma partitura, um quadro, uma estátua só terão valor relativo; valor de educação, de informação, de emoção, de recordação, de protecção. Schopenhauer garante-nos que todos os homens, não importa em que domínio da actividade humana, sempre disseram ou quiseram dizer «a mesma coisa»... Essa «coisa» senti-la-emos palpitar em nós, tornar-se sempre mais instante, inspiradora; e, libertos das cadeias da Forma, clamá-la-emos — essa «coisa» — cada qual à sua maneira! tão certos da sua realidade suprema como o estamos da conquista do nosso ser integral.

A Experiência da beleza, dando-nos a chave da nossa personalidade, tornar-nos-á conscientes das limitações da nossa vida quotidiana e ensinar-nos-á a paciência e a serenidade. Porque ela conservará, nas circunstâncias ternas ou dolorosas da nossa vida, um ardente lar de esperança: tal o do artista quando vê a destruição de uma bela obra de arte — talvez mesmo da sua própria obra, como nos mostra Leonardo de Vinci — e sente em si o poder de criar mil outras obras novas...

Mas este novo poder não será apenas uma alegria. O acréscimo de poder implica o da responsabilidade; e o dom de si mesmo não irá sem nos obrigar a fazer estranhas verificações. Deveremos convir que dar não é tudo e que devemos interrogar-nos acerca do valor, da qualidade daquilo que oferecemos.

Uma vez que a Experiência da beleza foi o resultado de uma consciência *nova* que adquirimos com o nosso corpo, na própria noção desse corpo adquire um alcance que nós não suspeitamos ou que tínhamos esquecido.

Até aqui, o autor, arrastado pelas necessidades técnicas do seu tema, limitou-se a chamar o nosso *corpo* só pelo seu nome; e, no entanto, talvez mais de um leitor se tenha chocado com essa insistência e tenha ficado penivelmente admirado de que nenhum correctivo viesse temperá-lo. De facto, a nossa moral acostumou-nos a não compreender, sob este vocábulo, senão um organismo sujeito a quedas tão perigosas para o nosso ser espiritual, que deve ser severamente traçada, entre eles, uma linha de demarcação. Inútil lembrar a que grau de hipocrisia e de fealdade esse princípio criminal nos fez descer. Mas, por outro lado, torna-se indispensável lembrar aqui que, por «corpo» — o corpo humano, sem mais nada — designamos a única forma *visível* do nosso ser integral e que, assim, essa palavra possui uma das mais altas dignidades que a nossa vida pode conferir à linguagem. Por conseguinte, se o autor se serviu dela para designar uma simples forma móvel no espaço, nunca perdeu de vista a sua suprema função.

Era chegado o momento de o afirmar, pois chegámos ao ponto do nosso estudo em que as responsabilidades do nosso ser integral — compreendendo o corpo — entram mais especialmente em linha de conta.

Enquanto se tratava do tempo e do espaço, a duas ou três dimensões, dos movimentos e das durações — a dignidade do termo podia ser subestimada; porque é bem evidente que não teríamos tanto cuidado estético por um organismo sem alma, por uma simples máquina! Agora, tem de afastar-se qualquer mal-entendido. Vimos que a dignidade artística constitui um problema técnico importante para o futuro da nossa cultura. Resta que nos convençamos das obrigações que essa dignidade impõe ao nosso ser integral na vida pública; e é aí que deve deter-se o estudo presente. Porque cada qual pode medir, nos limites da sua idade e da sua posição social, do seu grau de cultura e das suas faculdades pessoais o lugar que ocupa ou deve ocupar para ser um artista *vivo*, um representante da *vida* na arte.

Essa vida confere aos seus discípulos uma radiação que nenhuma deformação profissional conseguiria interceptar. Ela é, em nós, um fogo definitivamente acendido. Também a presença real, pessoal e integral adquire um valor novo, pois só ela pode projectar *directamente* e sem outro intermediário que ela própria, o raio divino, com ou sem palavras, com ou sem obra delimitada. O menor gesto revela-o.

É, portanto, espalhando-se o mais possível, tomando parte activa ou simpática em todas as manifestações da nossa vida pública, dando-se sem reserva e sem regresso

— mas também sem compromissos — que prepararemos o evento bem-vindo da arte *viva*.

O autor propõe-se voltar, num outro estudo sobre a influência da *vida* da arte e de desenvolver-lhe as consequências. Entrevê já notáveis sintomas precursores. Por exemplo: as nossas salas, quaisquer que elas sejam, adquiriram uma elasticidade que não escapa a ninguém. Reuniões políticas, religiosas, conferências, concertos, etc., realizam-se frequentemente num circo, num teatro; e, por outro lado, o teatro transporta-se de boa vontade para o circo. A etiqueta rigorosamente fixada nas fachadas dos nossos edifícios começa a voar a todos os ventos. A música, a dança, entraram na comédia e o drama na ópera. A nossa existência privada e a nossa vida em público já não são estritamente limitadas senão pelo passado. O lar familiar trasborda para a rua e a vida ao ar livre irrompe das nossas janelas; o telefone torna as nossas conversas quase públicas e já não tememos expor os nossos corpos à luz do dia, e, portanto, as nossas almas.

Também experimentamos uma necessidade cada vez mais imperiosa de nos reunirmos, seja ao ar livre, seja numa sala que não foi destinada, antecipadamente, a uma das nossas manifestações públicas, com exclusão das outras, mas, portanto e pelo contrário, a única razão será simplesmente reunirmo-nos, tal como na catedral do passado...

A palavra escapou-me! Não a retomarei. Sim: é a *catedral do futuro* que lhe chamamos com os nossos melhores votos! Recusar-nos-emos sempre a correr de

um lugar para outro para actividades que têm de olhar-se de frente e penetrar-se. Queremos um lugar onde a nossa comunidade nascente possa afirmar-se nitidamente no espaço; e um espaço bastante flexível para oferecer-se à realização de todos os desejos da Vida integral!

Talvez que, então, outras etiquetas voem como folhas mortas: concerto, representação, conferência, exposição, desporto, etc., etc., tornar-se-ão denominações para sempre desusadas; a sua penetração recíproca será um facto consumado. E nós *viveremos* a nossa vida em comum, em lugar de a vermos escoar-se por canais diversos, entre paredes estanques.

8 | Os portadores da chama

Parmi la foule sans lumière
qui suit le chemin gris des jours,
quelqu'un surgito soudain, frémissant, ébloui,
heureux!... Heureux!...
Sûr d'un triomphe intérieur,
il bondit, brandissant sa joie
comme une torche!
Son ivresse palpite et brûle dans sa main
comme une flamme
que le vent froisse
et déroule!
Et la lumière qu'il brandit
éclaire les visages proches
de la foule...
Elle se propage et grandit.
Et, plus leur ivresse rayonne
et gagne, et grise d'autres coeurs,
plus ces porteurs ardents d'invisibles flambeaux
ont des visages sûrs et beaux
que baigne le vent de leur course!
Puisque prodigner son bonheur,
c'est en être plus riche encor.

JACQUES CHENEVIBRE

Levando o meu estudo até os últimos limites das suas consequências, receio ter ultrapassado os meus direitos perante o leitor. E, no entanto, isso pareceu-me indispensável; porque para conservar firmemente um objecto na mão, é necessário tê-lo excedido. O mesmo se passa com uma ideia. — Agora, apoderámo-nos da arte *viva*, da Ideia que representa e das responsabilidades que nos impõe e devemos procurar o uso prático inerente em benefício da nossa cultura moderna.

Até agora, foi consumindo sacrifícios sobre sacrifícios que chegámos à ideia pura do que representa o Movimento — isto é, a Vida — na Arte.

Tivemos de proceder negativamente sobre quase todos os pontos para chegarmos, o mais seguramente, o mais sòlidamente possível, a essa ideia; e eis-nos em face de nós próprios e dos nossos semelhantes, sem outro intermediário que não seja o desejo de uma comunhão estética. Como iremos nós exprimir esse desejo em vista de uma realização prática e como fazê-la partilhar aos outros de uma maneira concreta e convincente que os incite a unirem-se a nós para a Grande Obra?

Uma atitude simplesmente restritiva, uma renúncia passiva a tudo o que na nossa vida moderna contradiz a arte *viva* não terão uma influência desencorajante e, portanto, deprimente sobre os seres de boa vontade? Não será isso tomar a letra pelo espírito? Quem dará, então, o impulso? Quem se encontrará, para nossa segura orientação, se aqueles que possuem a chave se encerram num cofre selado, sob o pretexto de não a entregarem a qualquer compromisso?

A arte *viva*, como vimos, pede ao autor dramático uma *atitude* nova; e essa atitude resulta da concentração da sua imaginação sobre o ser vivo sòmente, excluindo todas as contingências. Nesse sentido, tornámo-nos — agora — autores dramáticos e a nossa atitude deve responder a esse nome. Ora, um autor dramático aceita na sua obra os elementos da humanidade que reprova; é até desse conflito que a nossa obra adquire vida. A nossa obra dramática pessoal é a nossa vida pública e quotidiana; e, se recusamos os elementos subversivos, renunciamos, de repente, à nossa obra dramática, à obra de arte *viva*. A nossa atitude está, por isso, indicada: como um dramaturgo — mas desta vez com elementos *vivos* desde a origem — devemos dominar os conflitos, as reacções, para um fim superior. Definitivamente orientados, conduzimos um archote de vida que deve iluminar todas as pregas da nossa vida pública e, em especial, da nossa vida artística. Não é colocando-o no nosso santuário privado e diante das imagens amadas só de nós que poderá guiar o nosso semelhante. Disse que todo o cristão sinceramente consequente é um ar-

tista; é-o porque se dá e não se recusa ao contacto daqueles que quer conhecer e talvez socorrer.

Sejamos sinceramente consequentes como ele. Como ele, conservemos ciosamente a fonte que alimenta a nossa chama com o braço bem erguido, como um grande testemunho; e, onde quer que nos encontremos, onde quer que desejemos encontrar-nos, iluminemos o espaço com aqueles que lá se encontrem; ela despertará clarões desconhecidos, projectará sombras reveladoras... e preparemos, assim, e pela luta, evidentemente, fraternal, o Espaço *vivo* para os nossos seres *vivos*.

Para conquistar a chama da verdade estética tivemos de extinguir sob os nossos passos os archotes mentirosos de uma cultura artística mentirosa; agora, é o nosso próprio fogo — o fogo de nós todos — que vai acender os archotes.

Não os abandonemos à sua existência fumegante e miserável, depois de tudo. O nosso único direito, de futuro, é o de iluminar e não de abandonar. Se queremos ser felizes juntos é preciso, antes de tudo, sofrer em comum. Porque tal é, como já vimos, o princípio essencial da arte e, com maior razão, da arte *viva*.

Nos nossos dias, a arte *viva* é uma *atitude* pessoal que deve aspirar a tornar-se comum a todos. Eis porque devemos conservar em nós essa atitude, onde quer que a vida nos reúna; abandoná-la é o único compromisso que nos está vedado.

9 | *Desenhos*

Estes desenhos não são, pròpriamente, as ilustrações das páginas precedentes. A reforma da encenação arrasta, com ela, uma nova concepção da arte dramática e essa arte toca de tão perto a nossa existência pessoal e a nossa vida social, que não é possível tratá-la sem alterar uma quantidade de noções e hábitos que nos pareciam quase imutáveis ou, pelo menos, demasiado inveterados para serem mudados de repente. O espectáculo da cena, sob qualquer ângulo que se encare, é a reprodução de um fragmento da nossa existência. Pelo que não entendo que seja um espelho de costumes, como se tem pretendido. A nossa vida interior, as suas alegrias, as suas dores e os seus conflitos, são perfeitamente independentes dos nossos costumes; *mesmo onde os costumes parecem determinantes*. As paixões humanas são eternas — eternamente as mesmas; os costumes não fazem mais do que colocá-las superficialmente, como a forma

O presente capítulo servia de preâmbulo à reprodução de uma série de desenhos de Adolphe Appia, que ilustravam as suas cenografias para diversos espectáculos teatrais. O muito reduzido interesse que a reprodução de tais desenhos oferece hoje — como aliás é reconhecido pela própria Fondation Adolphe Appia, de Genève, detentora dos direitos de autor desta obra — levou a eliminá-los da presente edição. Manteve-se contudo este texto introdutório, pelo seu actual interesse ensaístico, independente das ilustrações que na primeira edição se lhe seguiam.

de um vestuário nos indica uma época. Mas, a alma que se oculta nesse vestuário não tem data; é a alma humana, simplesmente. Do ponto de vista dramático, um fragmento da nossa existência é um fragmento da história dessa alma. Por consequência, a forma que damos aos nossos espectáculos é bem adequada a esta definição e não há lugar para mudanças; ou, pelo contrário, resulta de uma inércia particular, de um conservantismo que se torna um anacronismo. A questão tem duas faces: uma, artística, outra, puramente humana e social, pois o Teatro é uma festa em comum. Que me sejam permitidas, aqui, algumas indicações que, comentando estes desenhos, esclareçam também a obra que os precede.

A questão artística diz respeito aos meios de que nos servimos no Teatro e à maneira de os empregar. Ora, vê-se logo que, em arte dramática, a própria técnica é dependente da concepção que fazemos dessa arte. Teòricamente, esta concepção pode ser discutida, porque nos é permitido procurar se a força de inércia não terá detido o dramaturgo numa forma rígida e incapaz de seguir as evoluções do nosso pensamento e do nosso gosto. Mas, pràticamente, trata-se, acima de tudo, de adaptar a nossa técnica às peças já existentes; o que é bastante incómodo, devido a uma dependência recíproca. No entanto, parece evidente que a concepção dramática tomará a dianteira; porque não haverá apenas a ideia de criar novos meios técnicos para obras ainda inexistentes. A proporção não é constante, de facto. O dramaturgo pode, até, ultrapassar, em determinada altura, o estado cénico que se lhe oferece; e, por seu turno, esse

estado cénico pode avançar, momentâneamente, de tal maneira que novos meios arrastarão com eles um novo desenvolvimento da forma dramática.

Resulta que, se uma obra dramática não encontra, na economia teatral que lhe é contemporânea, uma forma conveniente, é que, por um lado, o dramaturgo não teve em conta os meios postos à sua disposição; por outro, que a encenação não seguiu a evolução do gosto que essa obra testemunha.

Em 1876, Richard Wagner inaugurou o seu teatro de Beirute. Teve de o fazer, porque não encontrou, em qualquer parte, a atmosfera de excepção e os elementos correspondentes a uma obra que rompia deliberadamente com as convenções e as tradições da sua época.

Em que consistia a sua reforma? Era positivamente técnica? Não, com certeza. Wagner, esclarecido por uma longa e dolorosa experiência, compreendera que a arte dramática é uma arte de excepção e que era preciso conceder-lhe o seu carácter, sob pena de a vermos declinar e morrer. A sua vida era, cada vez mais, orientada para este golpe de estado dramático; a sua produção tomava o carácter decisivo; e não foi senão pelo preço de inumeráveis compromissos pessoais inauditos que ele chegou a representar os seus dramas nos nossos palcos de repertório. Em Beirute era, finalmente, livre! Pôde dar à suas representações um carácter excepcional e conferir-lhes, assim, uma solenidade nova para nós. Tudo foi dito a esse respeito. A disposição da sala e da orquestra é, igualmente, bem conhecida.

A prodigiosa evolução musical — que nos obstinamos em tomar à conta do próprio Wagner-*músico*, quando só Wagner-*dramaturgo* deve assumir a esmagadora responsabilidade — faz, há muito, parte da nossa bagagem técnica moderna. A sua influência, reposta do ponto de vista musical, foi reconhecida; mas o mal está feito: Evidentemente que não se desnatura impunemente e a esse ponto — *como nós fizemos* — o objectivo de uma obrigação técnica!

Sem a sua música, Wagner teria corrido o risco de não atrair a nossa atenção; com ela, corrompeu-nos, porque tomámos a letra musical pelo espírito dramático.

Wagner não pretendia compor a sua música como o fez; mas foi obrigado pela nova concepção dramática que queria revelar-nos acima de tudo. Em última análise, encontramo-nos, com ele, perante um dramaturgo. Se não triunfou, apesar de Beirute, foi porque a sua obra contém em si mesma uma profunda contradição. O autor desta obra foi particularmente sensível ao dilema posto por Wagner e a sua obra; e o sofrimento que sentiu pô-lo no caminho de uma libertação, para a qual a obra do grande mestre não seria senão um ponto de partida ou, se se prefere, uma grandiosa e salutar advertência.

Richard Wagner só operou uma única reforma essencial. Por meio da música, pôde conceber uma acção dramática de que todo o peso — centro de gravidade — repousava no interior das personagens e que, contudo, pôde ser completamente *exprimido* para o auditor e isto não apenas por palavras e gestos indicadores, mas

por um desenvolvimento plástico que esgotava, sem reservas, o conteúdo passional dessa acção. Quis, então, levá-la à cena, isto é, oferecê-la aos nossos olhos; e foi aí que fracassou! Dotado, como ninguém antes dele, de uma potência absolutamente incomensurável no que diz respeito à técnica dramática fora da representação, Wagner julgou que a encenação resultaria automàticamente; não imaginava uma técnica decorativa diferente da dos seus contemporâneos. Maior cuidado e maior luxo pareciam-lhe suficientes. Sem dúvida, os actores, como portadores da nova acção, foram objecto de uma atenção especial; mas — coisa verdadeiramente estranha — se fixava minuciosamente a sua representação e purificava, assim, as nossas tristes convenções de ópera, achava natural, em seguida, colocar em torno e atrás deles telões verticais e pintados, cujo contra-senso reduzia a nada qualquer esforço para a harmonia e a verdade estética do seu drama *representado*. Teve consciência disso? Será difícil afirmá-lo, ainda que, num opúsculo consagrado às representações do «Parsifal», em Beirute, em 1882 (alguns meses antes da sua morte) tenha escrito que sentia que a sua arte dramática *representada* estava ainda na infância.

Em resumo: a reforma wagneriana diz respeito à concepção do próprio drama; a música de Wagner é uma resultante; e o todo confere à obra um tão grande alcance, que é preciso isolá-la em representações solenes e de excepção. Esta última consequência aplica-a Wagner a toda a arte dramática; portanto, é um Precursor. Mas ele não soube fazer concordar a forma representa-

tiva — encenação — com a forma dramática que adoptou. Donde resultou um afastamento tão considerável entre as suas intenções e a sua realização visual, que toda a sua obra se viu enfermada e desfigurada ao ponto de só uma ínfima minoria compreender do que se trata. Tal é ainda o caso e pode afirmar-se, sem qualquer exagero, que ainda ninguém *viu* em cena um drama de Wagner.

O tema, por mais simples que pareça, é de uma complicação inextricável. Além disso, a situação de Wagner é imortalmente trágica. Será difícil para aquele que o sabe e quer salvar o que resta para salvar dessa obra admirável, agir a sangue-frio: a figura do gigante de Beirute erguer-se-á sempre diante de si. E, no entanto, só pode testemunhar-se-lhe um respeito infinito conservando-se perfeitamente livre; e essa liberdade não se adquire *senão* por um conhecimento profundo e minucioso, linha por linha, medida por medida, das obras do mestre.

Tal foi a atitude do autor, procurando e *encontrando nas próprias partituras* os cenários representados por alguns destes desenhos. Esforçou-se por atenuar, até o impossível, a contradição wagneriana; de tomar o autor *vivo* como ponto de partida e de o colocar, não mais diante mas no meio de terrenos e de linhas que lhe fossem estritamente destinados e correspondessem aos espaços e durações ditados pela música do seu papel. Sendo a música, em Wagner, a fonte de inspiração dramática, o autor procurou na música desses dramas a evolução visual que lhe concedeu sem esforço. Sem dú-

vida que tudo isto é ainda um compromisso; mas é-o, pelo menos, com conhecimento de causa e pode, por isso, pretender aproximar-se, tanto quanto possível, da harmonia integral, aquela de que Wagner não suspeitou, ainda que a sua obra a reclamasse.

Tudo isto se destina à compreensão dos desenhos que se aplicam aos dramas de Wagner. Pedem, naturalmente, ao leitor um esclarecimento mais ou menos aproximado das peças em questão. Os que se lhes seguem, como é fácil de verificar, são o desenvolvimento do mesmo princípio, mas sem o apoio de uma obra positiva. São, portanto, simples sugestões com o objectivo de estabelecer um estilo sob as ordens do corpo humano, ele próprio estilizado pela música. Despojados, pouco a pouco, do romantismo inerente à obra de Wagner — e que se tem conservado — chegam a uma espécie de classicismo, donde é severamente eliminado tudo o que não irradia da presença viva e móvel do actor. São Espaços destinados a essa presença soberana. Às obras compete, depois, fixar as suas dimensões e o seu desenvolvimento respectivos.

Vê-se, por estas considerações gerais, o caminho que foi seguido pelo autor desta obra. Tendo partido do sentimento doloroso que teve perante a contradição wagneriana e o mal-entendido irreparável que ela estabelecia, conseguiu fundar, sobre essa mesma contradição, um princípio cénico já não arbitrário ou tradicional, mas *orgânicamente* construído sobre uma justa hierarquia dos elementos representativos, partindo da forma viva e da plástica do actor. No seu livro «A Música e a Ence-

nação» (aparecido, em alemão, em 1899, em Munique, editado por Hugo Bruckmann), o autor desenvolveu, em pormenor, esse princípio e os seus resultados dramáticos e técnicos.

Nessa época, a obra de Wagner era a única que podia servir de ponto de partida. Esta obra está, portanto, ainda sob o signo de Wagner, ultrapassando muito o alcance, forçosamente restrito, desta obra. Depois, o autor fez algumas experiências cénicas concludentes, em Paris, Dresde e Genebra e, em particular, no Instituto Jacques Delcroze. Exprimiu-se, também, em numerosos artigos e opúsculos e publicou desenhos em revistas de vários países; fizeram-se, ainda, projecções para ilustrar conferências, etc.. Jacques Delcroze, pela criação genial da sua Rítmica, deu-lhe a confirmação definitiva do que entrevira; porque, já em 1895, muito tempo antes dos começos da Rítmica, o autor escrevia em «Música e Encenação», que era absolutamente necessário encontrar uma «ginástica musical» para conduzir o actor para as durações e dimensões da música. A presente obra dá a história técnica desta evolução e vai até às conclusões que ela impõe. Estes desenhos não vão tão longe! Mas, o leitor benevolente encontrará, talvez, a sugestão suficiente para seguir o maravilhoso futuro da arte *viva*, que se lhe depara e, se ele próprio se colocar no meio desses espaços, poderá evocar o espectáculo sem espectadores, de que fará, então, parte e que deve continuar, para todos nós, um ideal a prosseguir sem desfalecimentos e não importa sob que forma.

Ad. APPIA